

EL QUEHACER TEATRAL INDEPENDIENTE URUGUAYO CONTRA EL CONSENSO CULTURAL DE LA DICTADURA: RADICALIDAD, LIMINALIDAD Y SUBVERSIÓN

LUCIANA SCARAFFUNI¹

Resumen

Este artículo aborda las estrategias y astucias de resistencia de tres agrupaciones independientes uruguayas durante el período pre dictatorial (1968-1973) y el período dictatorial (1973-1985). Se centra específicamente en las astucias que los teatreros y las teatreras independientes emplearon en respuesta a los embates represivos del régimen. Lo cual denota un despliegue y un repliegue en el campo teatral independiente. Para comprender esas astucias se aborda la importancia que tuvo Bertolt Brecht y su paradigma en el quehacer teatral independiente, como herramienta pedagógica y como herramienta política. El análisis de la configuración del quehacer teatral independiente y la resistencia está enmarcada en dos bloques históricos que responden a las características que fue adoptando el régimen de profundización represiva y de censura, un primer bloque (1968-1973) y un segundo bloque (1973-1985).

Palabras clave: Astucias; Resistencias; Teatro Independiente.

Abstract

This article deals with the strategies and cunning of resistance of three independent Uruguayan groups during the pre-dictatorial period (1968-1973) and the dictatorial period (1973-1985). It focuses specifically on the cunning that independent theater workers used in response to the regime's repressive attacks to the cultural field. Which denotes a deployment and a retreat in the independent theatrical field. To understand these strategies, this article focus on the importance of Bertolt Brecht and his paradigm in independent theater work, and it's usage as a pedagogical tool and as a political tool. The analysis of the configuration of independent theatrical work and resistance is framed in two historical blocks that respond to the characteristics of repressive deepening and censorship that the regime was adopting, a first block (1968-1973) and a second block (1973- 1985).

Keywords: Cunning; Resistances; Independent Theater

¹Docente e investigadora, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la Republica Oriental del Uruguay (Udelar). Montevidéo, Uruguay. email: lucianascaraffuni974@gmail.com

Introducción

Mediante diferentes estrategias represivas, el régimen dictatorial uruguayo (1973-1985) permeó todas las esferas de la vida cotidiana de los individuos; no solo de los teatreros, sino de todos los ciudadanos, de diversas formas y a diferentes niveles. Al replegarlos hacia la vida privada y hacia la socialización restringida a los núcleos de amigos y familiares más cercanos, confiables e íntimos, el régimen buscó fragmentar la posibilidad de disidencia y acallar a las personas. Las familias se convirtieron en el núcleo “más seguro” de diálogo e intercambio.

El análisis de las resistencias o astucias no sólo visibiliza diferentes niveles de las mismas, sino que también intenta dar cuenta de sus “tonalidades grises”. Si bien el régimen controlaba todos los aspectos de la vida diaria, también se enfrentaba a ciertos bloqueos, a ciertas restricciones, desde el campo cultural en este caso por ejemplo, en sus intentos porque los ciudadanos se adhirieran al consenso cultural y político que se quería imponer (Kershaw & Sierra, 2004), como veremos.

Aquí es necesario tener en cuenta las ambivalencias y ambigüedades de las resistencias bajo una forma de dominación como un régimen dictatorial, ya que debemos considerar las intrincadas redes de articulación y desarticulación que se generan. No sólo me referiré a la interacción del movimiento teatral independiente y el autoritarismo, sino a las redes de articulación establecidas dentro del propio movimiento teatral independiente. Allí también hay complejidades y tensiones en las formas de actuar y de definir el quehacer teatral, las que a su vez generan desencuentros entre los teatreros y sus formas políticas de acción.

Me detendré entonces en las astucias desarrolladas por los teatreros en las diferentes situaciones o niveles interrelacionados: la cárcel, el exilio y el ámbito público. El quehacer teatral se puede contextualizar a través de dos bloques que sirven de contexto al quehacer teatral independiente. Dichos bloques estarían caracterizados y determinados por el auge de un teatro político y militante en el período que va desde el año 1968 a 1973; el cambio en los recursos discursivos y dramáticos, debido a la instauración del golpe de estado y el quiebre de la escena teatral, que durante los años 1973 a 1976 año caracterizado por la proscripción del Teatro El Galpón y a partir de ahí hasta 1984 hay una reconfiguración del campo teatral independiente.

Los teatreros configuran la producción teatral con base en marcos sensibles compartidos, mediante los cuales definen experiencias comunes, gestos, emociones, que forman parte de su identidad, tanto como teatreros como militantes de izquierda, en su mayoría del partido comunista. En este sentido se torna muy difícil disociar el arte de la militancia política. Esto sucede con su participación y adhesión a varios eventos o actos políticos.

Durante el segundo bloque histórico que marca el evento del golpe de Estado

(1973-1985), se gesta un cambio en los recursos teatrales utilizados, y los teatreros crean estrategias para decir lo que no se podía decir, para definir lo que no se podía hablar a viva voz. Es así como las resistencias y astucias van de la mano del *habitus* dado por el “ser teatrero comunista”. Es decir, la producción teatral que realizaban grupos como El Galpón o el Teatro Circular (principalmente la de El Galpón) estaba emparentada no sólo con la formación artística que los teatreros fueron adquiriendo a lo largo de su profesionalización, sino por su pertenencia a la izquierda, especialmente al ser de izquierda, que en el caso de los galponeros está fuertemente determinada por el ser comunista.

Las resistencias del teatro independiente son resistencias que involucran sutilezas, en el sentido de que el repertorio durante el segundo bloque o período historiográfico establecido (1973-1985), fue un repertorio de arte marcado por la clausura del teatro El Galpón (en el año 1976). Este repertorio va a incluir obras de Arthur Miller, de Molière y de Goldoni. El repertorio también va a incluir obras del teatro nacional, ya que la dramaturgia del autor nacional tenía un papel fundamental. Se destacan las obras de Jacobo Langser con *La gotera* y *Esperando la carroza*; Doña Ramona de Víctor Manuel Leites; *Campamento* y *El combate de la tapera de Mari Vázquez*.

Las decisiones acerca del repertorio se realizaban colectivamente, por ende esto determinará que las resistencias también sean configuradas por el colectivo, considerando que estas son formas disfrazadas de disenso frente al régimen establecido, es decir, son decisiones que llevan a los teatreros a realizar actos carismáticos donde se dejan entrever los discursos ocultos en los márgenes del poder (Scott, 1990:20).

La resistencia no se ve como algo monolítico, aunque muchas veces los actos fueran llevados a cabo en bloque. La resistencia dista de ser una mera relación lineal de dominación versus resistencia. Esto es aún más importante en lo concerniente al campo cultural, en las tensiones entre el campo cultural y el régimen dictatorial y dentro del mismo campo cultural, entre las agrupaciones teatrales. El término resistencia resulta útil aquí, dado que implica la presencia de un juego de poder, es decir, la presencia del poder impuesto por el régimen en todas las formas de relacionamiento de la vida de los individuos, que permea las actividades que estos realizan (Scott, 1990; Ortner, 2006). También debemos tener en cuenta que aquellos que están siendo controlados tienen agencia y conocimiento y pueden encontrar las formas de evadir y resistir, lo cual implica momentos de despliegue de procesos de agencia, tanto individual, como colectiva. Teniendo en cuenta que la hegemonía nunca es total en el sentido psicológico, ya que la gente tiene cierto grado de penetración en las condiciones de su dominación (Ortner, 2006).

Antropólogas como Ortner y Abu-Lughod han hecho llamados para evitar la romantización del concepto de resistencia. Particularmente me interesan las ideas de Abu-Lughod, cuando plantea que la resistencia no sólo surge debido a imposiciones

de poder, sino que puede ser vista y analizada como un cierto diagnóstico del poder (1990). Es decir, por esto también ha sido importante la definición de los bloques históricos en los cuales se desarrolla el quehacer teatral independiente, debido a que las producciones del campo artístico responden a las formas de relacionamiento que este campo ha tenido con el Estado antes, durante y posterior al régimen.

En la siguiente sección se analizará el relacionamiento entre la militancia política de los teatreros de las distintas agrupaciones teatrales aquí expuestas, con las opciones o métodos estéticos y teatrales optados en los diferentes bloques, enfatizando en el protagonismo visible de Bertolt Brecht en la configuración del campo teatral independiente uruguayo.

Las formas de resistencia en torno al “ser teatrero”

Cada institución teatral que aquí se aborda, presenta perfiles de teatreros y teatristas que si bien no son excluyentes ni exclusivos de cada grupo, son característicos y delimitan un quehacer teatral.

El Galpón y el Teatro Circular de Montevideo (TCM) tenían un funcionamiento similar, las decisiones se tomaban en asambleas, que fue la vía para la elección del repertorio, tal como lo planteó en su relato Luis Vidal. Esa forma de proceder se encuentra emparentada con la militancia político-partidaria de izquierda que tenían la mayoría de sus miembros y que los entrenó a actuar en bloque.

Casi en su totalidad, quienes integraban la comisión directiva de El Galpón, pertenecían al Partido Comunista, mientras que varios miembros del TCM fundaron el 26 de Marzo, un sector de izquierda perteneciente al Frente Amplio, fuerza política que aglomera todos los partidos y sectores de la izquierda uruguaya hasta hoy y que fue fundada en 1971.

El Teatro Uno no tenía las mismas características que las dos agrupaciones anteriores, si bien uno de sus fundadores, Alberto Restuccia, fue miembro del Partido Comunista desde muy joven. Restuccia había trabajado como obrero portuario, dentro del campo teatral y entre los propios teatreros de izquierda tendrá divergencias fuertes por elecciones estéticas y artísticas.

Más allá de que no todos los teatreros asumen abierta y públicamente su militancia comunista, ésta determinó marcos sensibles y experiencias comunes. Las decisiones no sólo con respecto al repertorio sino también con respecto a las posturas político-ideológicas que toman las agrupaciones teatrales están configuradas en base a ese aspecto.

Si bien El Galpón no surge en el seno del Partido Comunista, sus vinculaciones con el partido son esenciales. Desde la forma en que conciben el quehacer teatral, hasta la forma en que se plantean las resistencias o estrategias que les permitían se-

guir construyendo un campo cultural. Con respecto a la pertenencia partidaria, destaca el galponero Juan Manuel Tenuta:

Sí, tuve militancia, yo era comunista, porque en aquella época todos los jóvenes éramos comunistas, sobre todo cuando yo me formé..., en la guerra mi abuelo era anarquista, y... pero muy abierto, demasiado abierto ahora visto con mis ojos (...) Ya me hice ahí sin saber, lo que iba a ser el Frente Amplio porque yo nunca fui sectario, mi abuelo tampoco, me enseñó eso que el sectarismo no sirve para nada².

El ser teatrero comunista se manifiesta en varios aspectos. Por un lado, en la concepción del teatro que se estaba construyendo no sólo artísticamente sino social y políticamente. También en las elecciones del repertorio y en las demandas que como campo cultural los teatreros realizaban, acompañando horizontalmente los procesos históricos del pueblo. Esto se encuentra relacionado con la politización del teatro. Las agrupaciones examinadas no realizaban espectáculos teatrales solamente, sino – como lo he venido argumentando a lo largo de la disertación – las puestas en escena tenían un objetivo político y una funcionalidad social. Esto involucraba posicionamientos ideológicos determinados, posturas estéticas, formas de concebir el campo cultural y el modo de ser teatrero. Tanto El Galpón como el TCM concibieron al arte como una herramienta para la transformación social. Parafraseando a Yáñez, el quehacer teatral estaba pensado como instrumento de cultura popular, democrática y nacional y este campo cultural pensado como un instrumento para el pueblo uruguayo (Yáñez, 1984).

Los teatreros independientes buscaron construir el campo cultural de forma vanguardista, para lo cual Bertolt Brecht fue un artista de influencia fundamental. Tanto Atahualpa del Cioppo como Rubén Yáñez, directores emblemáticos de El Galpón, se apropiaron de Brecht de formas muy particulares, personales y políticas. La institución fue una de las primeras que junto con la Comedia Nacional (cuando estaba Rubén Yáñez) pusieron en escena las obras de Brecht en América Latina. Como director, Yáñez supo proporcionarle sustancia y coherencia a ese quehacer teatral.

Dentro de las estrategias utilizadas por Brecht para la puesta en escena de sus obras era importante des-familiarizar la representación de lo que se mostraba, combinado esto con una imitación de la realidad social (Mumford, 2009). Siempre dejando entrever las relaciones de poder, Brecht también fue un hombre del Partido Comunista, pasó por diferentes etapas de compromiso en torno a su relación con el Partido, si bien es un dramaturgo que estaba ideológicamente posicionado, no necesariamente su protagonismo en el teatro independiente uruguayo, llevó a que se generara un mero fanatismo mecánico, ni a realizar espectáculos panfletarios. Ya que sus métodos fueron utilizados de diversas maneras en diferentes puestas en escena.

Los teatreros asumen su condición de disidentes frente a las imposiciones del régimen, para lo cual el paradigma Brechtiano cumple una función primordial. Ésto no sólo aparecía cuando la puesta en escena era acerca de una obra del propio Brecht, sino cuando se ponían en escena otras obras y adaptaciones. Esta, fue una marca distintiva durante el primer bloque que corresponde (1968-1973) y hacia el segundo bloque (1973 -1985). En definitiva, esta fue la marca registrada de los galponeros, en tanto herramienta política de exposición de la realidad social.

Durante el primer bloque propuesto, lo anterior se evidencia en la realización de la adaptación de la obra de Lope de Vega, Fuenteovejuna, adaptada por Antonio Larreta y Dervy Vilas. Aunque la esencia de la obra de Lope de Vega se mantenía, los teatreros Larreta y Vilas buscaron que la obra fuera significativa para la época que se vivía en Uruguay. Esta obra fue estrenada en la temporada de 1969, cuando ya se habían instaurado las Medidas Prontas de Seguridad bajo el gobierno de Jorge Pacheco Areco, y las movilizaciones eran fuertemente reprimidas bajo el estado de sitio.

Aquí se da un juego visible entre el “discurso público” y el “discurso privado”, discursos distinguidos por Scott. Un ejemplo de esto es Fuenteovejuna y Libertad. En ambas obras se hace presente el paradigma Brechtiano y su forma de representar en escena.

En el caso de Fuenteovejuna y de acuerdo a las notas de campo realizadas, esta obra puede catalogarse - como lo recuerda Dervy Vilas - como un “acto cívico”, un acto de resistencia, tal como lo consideraba Atahualpa del Cioppo. Esto es señalado por Dervy, quien afirma que el final de la obra es distinto, ya que tanto Larreta como Vilas lo hacen fiel a la postura ideológica que tenía el teatro, es decir, bajo la idea de que el pueblo fuera el protagonista de principio a fin³.

La obra de Lope de Vega correspondía a su época. Se refería a la fidelidad al rey, como referente del poder real, de la encarnación del Estado. Por su parte Larreta y Vilas realizaron cambios contundentes en su libre adaptación, suprimieron aquello que para la época en Uruguay no era interesante poner en escena, reestructuraron y reorganizaron algunas escenas con el fin de que fuera funcional a los objetivos políticos que buscaba tener la obra⁴. En su adaptación libre, el pueblo tiene mayor protagonismo. El paradigma Brechtiano se hace presente debido a que no es la obra la que impone las soluciones; se busca que los individuos lo hagan y, por este motivo, al finalizar la obra se pone en escena el final de la adaptación de Vilas y Larreta y luego el final original de la obra de Lope de Vega: el pueblo pide la absolución al Rey por haber tomado la justicia por mano propia frente a los abusos de poder del comendador.

El recurso brechtiano utilizado en esta adaptación consiste en plantear una estructura de hechos, no importa donde sucedan estos. Lo que sugiere esta estructura son hechos que el espectador puede estar viviendo sin haberse dado cuenta y que lo posicionan frente a una crítica de la realidad social. Se trata de métodos de acción a

través de los cuales el dramaturgo y teatrista busca educar y hacer pensar al espectador (Weideli, 1969; Cuadernos de arte dramático, 1953) A su vez, la puesta en escena de estos hechos estuvo acompañada de coros y de la música del director de orquesta Federico García Vigil. También se emplearon carteleras que acompañaban las acciones de los personajes. Todo esto era parte del recurso del teatro épico de Brecht, el cuál permitía que los hechos se representaran de forma más fácil; el centro de este tipo de teatro no era la estética (Cuadernos de arte dramático, 1953).

El crítico teatral Gerardo Fernández destaca para este primer bloque (1968-1973) las siguientes producciones realizadas bajo este paradigma teatral: Operación masacre, basada en la novela de Rodolfo Walsh, versión de Jorge Curi y Mercedes Rein realizada por el TCM en el año de 1973. Fuenteovejuna, dirigida por Antonio Larreta y adaptada por Larreta y Dervy Vilas para el vigésimo aniversario de la fundación de El Galpón en el año 1969. Los Fusiles de la patria vieja, versión libre de Los Fusiles de la Madre Carrar de Bertolt Brecht dirigida por Omar Grasso en el año 1971, con un elenco de teatreros de teatros independientes. La Resistible Ascensión de Arturo Ui de Bertolt Brecht, realizada en el año 1972 y dirigida por Rubén Yáñez para el teatro El Galpón. Finalmente, Los días de la comuna de París de Bertolt Brecht, dirigida por Omar Grasso en el Teatro Circular en 1972⁵. Estas piezas son exponentes del teatro Brechtiano, aquí los teatreros desempeñan una función didáctica, dado que los individuos pueden o no conocer los hechos, lo que importa es que los representen y los presenten en escena de manera de que los propios individuos puedan formarse una opinión acerca de lo que presencian (Cuadernos de Arte Dramático, 1953). En este teatro se buscaba desarrollar un diálogo entre un discurso público, que es lo que se presenta en escena, y el discurso “oculto”, que es el trato de la realidad a través de una crítica social, a través del distanciamiento, donde los teatreros se alejan de sus personajes; esto era lo que le permitía al público posicionarse frente a lo que estaban viendo (Mumford, 2009).

La idea aquí no era dotar a los individuos de soluciones, sino poner en escena una interpretación de la realidad, para así otorgarle a los espectadores las herramientas para buscar soluciones mediante la acción (Cuadernos de Arte Dramático, 1953).

El paradigma brechtiano es una de las estrategias del teatro independiente uruguayo, que se convierte en una herramienta por excelencia en su quehacer teatral. Este paradigma no sólo se manifestaba en las propias piezas de Brecht que fueron llevadas a escena por los independientes en Uruguay, sino y como se expuso líneas arriba, en los métodos brechtianos que se utilizaban para poner en escena diferentes piezas y que fueron apropiados, como hemos visto, tanto por El Galpón, como por el Teatro Circular, Teatro Uno, Club de Teatro, entre otros. Esta astucia corresponde a la forma de plantear los hechos en escena, es decir, la forma en que se busca desenmascarar las contradicciones sociales, posicionar al espectador frente a eso para que la

realidad pueda ser transformada a través del accionar de los propios individuos que son representados en escena⁶.

Este proceso genera un juego dialéctico donde los “discursos ocultos”, utilizando los conceptos de James Scott (1990), se escenifican y se hacen públicos de cierta forma, mediante un proceso didáctico y artístico, adaptando los discursos al contexto, es decir, generando cierta funcionalidad. Es una astucia en el sentido de que las puestas en escena seleccionadas eran correspondidas con el momento histórico que vivía la sociedad uruguaya.

Durante el año 1972, El Galpón presenta dos obras en el teatro IFT de Buenos Aires, Ricardo III de Shakespeare y La Resistible Ascensión de Arturo Ui de Bertolt Brecht. Esta puesta en escena de Brecht, realizada por Rubén Yáñez, tiene una significación importante para este año, primero porque es una obra que refiere al ascenso del nazismo en Alemania, y es comunicada y puesta en escena por Yáñez, de forma que para los uruguayos, tenía simbólicamente que ver con el advenimiento del régimen dictatorial, el cual ya iba en ascenso⁷.

Las puestas en escena tanto de Bertolt Brecht como aquellas donde se aplican métodos brechtianos apropiados por los teatreros, son, desafiantes, no lo “dicen todo” en la cara del poder (parafraseando a Scott), pero no dejan de exponer las relaciones de poder. No obstante, realizar una obra de Brecht cuando las bandas u organizaciones de extrema derecha ya estaban operando y atentaban inclusive contra la propia institución teatral, fue asumir una postura política que implicaba un gran riesgo. Sin importar las condiciones en las que les tocara actuar o representar, los teatreros independientes asumieron esa tarea como parte de su militancia y su vocación artística.

Lo teatreros pensaron el campo cultural de forma vanguardista, en el sentido de que ellos también hicieron propias las discusiones que se generaban en el seno del partido acerca de la postura del comunismo internacional, en torno a las vías de la revolución, es decir, si la revolución es a través de la lucha armada o no, esto los posicionó en la construcción del propio campo cultural, entendiendo que la vanguardia no pasa por la guerrilla.

En esa construcción del quehacer teatral buscaron que las capas medias se acercaran a la clase obrera, ya que el arte debía servir para movilizar, para esto las obras debían comunicar eficazmente, comunicar que no es lo mismo que convencer. Brecht como estrategia era importante para el propósito de exponer críticamente la realidad y brindarle herramientas a los individuos para que pudieran analizar la realidad y cambiarla con sus propias acciones. Brecht caló hondo en las estrategias teatrales que configuraron el quehacer teatral de los independientes, sobre todo en el cometido de acercar a la clase media a la lucha obrera, hacerle comprender sin embanderarse, ni fanatizarse, sino mediante la adopción de elementos críticos de la realidad. Esto

le permitía a los individuos ver críticamente las desigualdades e injusticias sociales. Aunque a medida que la profesionalización del teatro independiente uruguayo se hizo mayor, se vio la necesidad de construir una dramaturgia nacional, el objetivo era crear un teatro nacional escrito por uruguayos para uruguayos. Desde allí que se gestaran los seminarios de dramaturgia tanto del TCM como de El Galpón.

Los teatreros pretendían dar cuenta de lo que estaba ocurriendo en el país, sobre las relaciones de poder que se estaban configurando, denotando “la red” o los intersticios a los que se refiere Schechner, que presentaban cierta porosidad, donde se tejía en diálogo entre lo que sucedía afuera con la instauración del autoritarismo y lo que se ponía en escena en los teatros independientes. Hay una evidente transgresión de las fronteras de un lado a otro, una porosidad que permite que dialogue “lo micro”, los montajes, la estética, las posturas ideológicas de los teatreros, con “lo macro” materializado en el orden socio-político autoritario que vivía el Uruguay. Esto está relacionado con el concepto de liminalidad desarrollado por Víctor Turner (1979; 1982) y luego apropiado por la investigadora teatral Ileana Diéguez (2007) para analizar la teatralidad y el hecho cultural en sí; así como también por Diana Taylor (2003) en sus estudios sobre el performance. Es decir, que la liminalidad es eso que se comunica en un mismo espacio, en los intersticios, es el agua intersticial, si bien hay una separación física entre donde se realiza el “ritual” teatral, el hecho cultural en sí, con el resto de la sociedad, la porosidad se ve reflejada en que ambos espacios están comunicados y en la representación teatral se pone en escena lo que estaba sucediendo en la vida social.

Para Víctor Turner la vida social tiene un potencial teatral y está permeada por “dramas sociales”; las sociedades tienen siempre dos caras, una cara que involucra la paz y otra que involucra el conflicto, la sociedad lleva el conflicto en sí misma (1982). Es aquí donde las sociedades trabajan sobre ese drama social haciéndolo público, es a través del teatro en este caso, que la sociedad tiene las herramientas para realizar un examen profundo de sí misma (1982).

La liminalidad en este caso involucra el despliegue de un quehacer teatral que produce intersticios, más allá de que se realice en una sala teatral o en una fábrica ocupada, intersticios abiertos a las posibilidades creadoras de la red, esa red que al mismo tiempo separa y uno espacios, lo que termina configurando un *in-between*, y en ese umbral es donde se encuentra la liminalidad (Schechner, 1993). En la situación de indeterminación social característica de lo liminal, la interacción entre lo público puesto en escena y el orden social y político se puede transformar. La investigadora teatral Ileana Diéguez, en su texto *Teatralidades liminales. Escenarios y campos expandidos* lo caracterizaría como una constitución metafórica, una situación fronteriza, perecedera y relacional (2007).

Esto está relacionado con que el quehacer teatral, ya que implica poner en es-

cena la propia experiencia de los teatreros como individuos pertenecientes a una sociedad que se estaba configurando y re-significando en relación con la represión, la persecución, la tortura y la censura. El quehacer teatral independiente se inmiscuye en los espacios, en las salas teatrales vigiladas por el oficial de inteligencia Alen Castro, pero también en espacios de reunión políticos como comités de base de izquierda, en las fábricas ocupadas cuando se establece formalmente el golpe de estado y con él la Huelga General de los trabajadores en contra del mismo, pero más importante en las mentes y en los mundos de vida de los individuos que asistían a este ritual, aquí es donde ubico la resistencia.

Es el propio Turner que define esa liminalidad, que en el caso bajo análisis es el de la teatralidad de los independientes, como el umbral donde el orden social establecido se da vuelta (la situación de indeterminación social) y emergen formas de sátira y parodia social, que permiten atravesar los conflictos, subvertir el orden establecido y generar una forma de catarsis social. En el entramado de escenas que se montan en el espacio teatral, un espacio inmerso en la liminalidad de la teatralidad en ese momento histórico, se pueden ver como procesos creativos de disidencia, que apelan a lo lúdico y a la parodia para generar afinidades y solidaridades.

Es en este espacio liminal en donde ubico la resistencia; es un espacio de experimentación, de creación, un espacio donde el orden político es subvertido. Este espacio de resistencia se re-significa en función del quehacer teatral y del accionar político y militante de los teatreros, se reinventa a medida que se afianza un lenguaje teatral como el Brechtiano.

Cabe destacar que los diferentes grupos aquí analizados realizan usos de los espacios y puestas en escena distintas, más allá que utilicen algunas estrategias o recursos similares. En este sentido, el Teatro Uno siempre buscó ser innovador y subvertir el orden a través de adaptaciones y versiones especiales de ciertas obras. Teatro Uno tradujo dramaturgos franceses al español, tuvo su escuela de formación dramática y estuvo a cargo de las clases de teatro dictadas en la Alianza Francesa de Montevideo, las cuáles estaban vigiladas de cerca por el régimen.

El quehacer teatral: liminalidad y subversión

En el año de 1972, año anterior al golpe de Estado (27 de junio de 1973), se realizaron varias puestas en escena, no sólo de obras de Brecht, sino de otras obras que utilizaban los recursos y el lenguaje Brechtiano. Entre éstas se encontraban, de acuerdo con las obras destacadas del año del semanario Marcha: Los días de la comuna de París dirigida por Omar Grasso para el TCM; La resistible ascensión de Arturo Ui dirigida por Rubén Yáñez en El Galpón y Ubú rey dirigida y versionada por Alberto Restuccia realizada en el TCM (29 de diciembre de 1972: 27).

De estas obras haré referencia a *Ubú rey de Teatro Uno*, debido a que sobre las anteriores he hecho referencia en distintos momentos del análisis realizado en esta disertación doctoral. Así pues, me centraré en esta obra debido a que es un acto de resistencia. Por su adaptación de la misma, Alberto Restuccia fue vetado en un comienzo.

La agrupación Teatro Uno no tenía una sala teatral propia para esta época y realizaba sus obras en las salas de los teatros independientes. El TCM invitó a Restuccia a realizar una puesta en escena allí; el texto escogido en asamblea fue el de la obra *Ubú rey*.

La obra de *Ubú rey* es una obra teatral de Alfred Jarry, versionada por Alberto Restuccia como desafío a la asamblea del Teatro Circular que se opuso a la realización de la obra. Fue el teatrero Villanueva Cosse de El Galpón, quien en ese momento se encontraba trabajando en una obra en el TCM, quien intercedió para que la asamblea dejara a Restuccia realizar su versión con otro elenco. Esta obra es una representación de la tiranía, dado que *Ubú* es convencido por su esposa para derrocar al rey de Polonia Venceslao y deja expuesta la corrupción del poder de *Ubú*. Que el teatro fuera circular era importante para la puesta en escena de Restuccia, con la escenografía de Osvaldo Reyno.

Para entender la transgresión que representaba esta obra y las obras que realizaba Teatro Uno, es necesario entender que Alberto Restuccia es una bisagra entre las generaciones que lo perciben como un vanguardista, quien construye un quehacer teatral contracultural, y es “contra” inclusive al propio quehacer teatral de izquierda como el de El Galpón o el de el Teatro Circular por ejemplo. Alberto es más joven (1942) que teatreros como Atahualpa del Cioppo (1904) por ejemplo, pero ha aprendido de ellos también y ha compartido espacios con Atahualpa. Este es el caso de su militancia en el Partido Comunista. La vida de Alberto, a diferencia de la vida de otros teatreros, siempre fue contra corriente en términos sexuales, artísticos, culturales. Si bien fue padre de distintos hijos, que tuvo con sus distintas parejas mujeres, su pareja por cuarenta años fue Luis “el bebe” Cerminara, con quien fundó Teatro Uno (en los años 1961 y 1963, ya que el propio Restuccia afirma que tienen dos fechas de fundación) y con quien trabajó artísticamente codo a codo. Como vemos, muchos quehaceres teatrales se entrecruzan y aunque todas son agrupaciones independientes, presentan diferentes concepciones de ese quehacer teatral y de sus estéticas.

Si bien no entro en los detalles profundos del debate relacionado con el término épico escogido por Brecht para designar su teatro, quiero aclarar que el término épico denota una poética marxista, ya que presenta al individuo, al sujeto, como determinado por fuerzas económicas y sociales a las cuales responde y en virtud de las cuales actúa (Boal, 2013). Esto iría en correlación con las elaboraciones de Marx en el Manifiesto del Partido Comunista, quien planteaba que no es la conciencia de los

hombres lo que determina la existencia, sino la existencia social lo que determina la conciencia social (1948). Analizando lo que he venido planteando a lo largo de esta disertación, considero que el que los galponeros principalmente, se hayan apropiado del método Brechtiano implicaba que concebían su quehacer teatral, la construcción de este, a través de un materialismo dialéctico. Siguiendo a Brecht, se torna necesaria “una técnica que permita al teatro disfrutar en sus representaciones, del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista; que para concebir la sociedad en su movimiento, considera las condiciones sociales como procesos y los determina en sus contradicciones, para la cual todo existe en cuanto se transforma o sea en cuanto está en contradicción consigo mismo” (Brecht, 1963:20).

Me interesa plantear la importancia de una racionalidad en la práctica artística, un teatro con un fin social, de actitud crítica, productiva y creadora. Esto generó una clara disidencia con el régimen. También se integraron otras técnicas o procedimientos de otros directores como Stanislavski, quien enfatizaba el carácter colectivo y performativo de las obras y creaciones. El Galpón logró poner en escena diferentes obras de forma vanguardista para la época. Esto va a provocar que el régimen dictatorial “los ataque” y logre clausurar el teatro como se verá a continuación.

El cierre de El Galpón: la proscripción de la cultura

Después de la instauración del golpe de Estado el 27 de Junio de 1973, la cultura, de por sí un campo en disputa, se ve atravesada por mayor conmoción y por el aumento de la vigilancia al resto de las agrupaciones, posterior a la clausura del teatro El Galpón y la prohibición que recayó sobre sus integrantes. Al emitir el decreto de clausura hacia la institución teatral, el día 6 de mayo de 1976, aquellas astucias o estrategias que antes habían servido para hacerle frente al poder, en este segundo bloque (1973- 1985) no surtieron el mismo efecto. Se dio una fuerte modificación del lenguaje y los recursos y procedimientos utilizados por los teatreros independientes. Las estrategias pasaron a ser otras, ya que los teatreros habían sido buscados en sus residencias familiares, habían pasado un tiempo detenidos en la Dirección Nacional de Información e Inteligencia (D.N.I.I.) y habían sido torturados.

El quehacer teatral que venían desarrollando se interrumpió. El espacio físico de la institución fue intervenido por fuerzas policiales y las pertenencias del teatro fueron confiscadas y repartidas entre las dependencias y oficinas militares, donde se quedaron hasta con el piano de cola. El galponero Dervy Vilas me preguntaba incansablemente sobre si yo no había visto el piano entre los archivos y objetos que reposaban en inteligencia. Esto incluyó el vestuario, el piano de cola, las actas de las asambleas, la lista de los afiliados al teatro, entre otras cosas. Cuando la agrupación volvió del exilio e intentó recuperar sus pertenencias, la respuesta que recibieron fue:

“el vestuario se apolilló”. Esta fue la frase que utilizó el director galponero César Campodónico para titular su libro acerca de la historia del teatro.

Según el historiador Álvaro Rico (2009), en la primera etapa del autoritarismo, es decir, desde el año 1967 a 1973, las prácticas gubernamentales represivas no llegaron a ser totalizadoras, ni a permear todos los ámbitos de la sociedad, sino que ocurrió una coexistencia entre una oposición política y una resistencia visible. En el año de 1971 se creó el Frente Amplio, única organización política que agrupaba a los sectores de izquierda del país (entre estos al Partido Comunista), y que modificó la escena política del bipartidismo existente en el país hasta el momento, el cual estaba compuesto por las dos divisas políticas originarias del Estado uruguayo, el partido blanco y el partido colorado (este último al cual pertenecía Jorge Pacheco Areco y también el dictador Juan María Bordaberry).

En el año de 1971 todavía se daban movilizaciones callejeras; también había actividad parlamentaria. Si bien el movimiento sindical recibía amenazas, aún estaba vigente y legal. Con el golpe de estado el 27 de junio de 1973 se disolvió el parlamento uruguayo (se suprimieron las dos cámaras en el parlamento), se volvió ilegal la Convención Nacional de Trabajadores (CNT), la Universidad de la República fue intervenida por los militares, fueron proscritos e ilegalizados los partidos de izquierda, así como también todos los partidos políticos. Igualmente, se prohibieron todas las actividades de la Federación de Estudiantes Universitarios del Uruguay (FEUU). Por otra parte, los trabajadores ocuparon las fábricas en un proceso de Huelga General contra el régimen que duró quince días. No obstante, entre los años 1975 y 1978, el “terrorismo de estado” terminó por permear todos los niveles de la cotidianeidad (Rico, 2009).

Esto no se dio solamente a nivel institucional. El día a día de los ciudadanos era vigilado de diferentes formas. En la calle, por ejemplo, las personas debían tener un comportamiento adecuado a la hora de cruzar la calle, respetar las esquinas. Mi madre me contaba esto. Ella es del interior del país y vino a vivir y a estudiar a la capital montevideana; al cruzar la calle por la mitad de ésta y no en la esquina, un militar parado en la acera de enfrente le pidió el documento de identidad y la forzó a cruzar nuevamente la calle, aludiendo a que él le iba a enseñar a cruzar la calle. A situaciones como la descrita se sumaba el hecho de que las personas no podían reunirse en números de más de dos para conversar en una esquina, ya que era un comportamiento dudoso; todo aquel que resultara sospechoso podía ser requisado e incluso podía ser detenido.

En este contexto, donde la comunicación era vigilada, donde los movimientos estaban controlados, cuando El Galpón había sido clausurado, la escena teatral debía re-organizarse. El quiebre se produce no solo por la clausura de un teatro y la censura en el campo cultural, sino por el quiebre de un espacio de socialización, de comunicación y de reunión, un espacio donde todavía se podían representar y expresar los

desacuerdos y las críticas para con la realidad que se vivía. Frente a este hecho las agrupaciones independientes tuvieron que sortear el miedo y la posibilidad de que el régimen clausurara más teatros y elaborar nuevas estrategias para permanecer abiertos.

El TCM adapta su discurso con el fin de mantenerse abierto y desarrollando su actividad teatral, es decir, como lo plantea Payrá, se convierte en una institución “ajustada en lo externo para una acción subterráneamente resistente” (Payrá, 1994:128). Esto, en términos de James Scott, se ubicaría en ese “fuera de escena”, es decir, ese espacio o ese intersticio que está en los márgenes del poder totalizador, donde la disidencia es posible (1990), en ese contexto de la liminalidad caracterizado por Turner (1982).

Los recursos giraban en torno a metáforas, alegorías, alusiones indirectas, cuadros con militares que se caían, una llamada a la jefatura de policía planteando la ausencia de autoridad al no encontrar al comisario a cargo, cambiar ciertas palabras que no se podían utilizar como por ejemplo, no se podía decir que alguien estaba preso, entonces se decía no había libertad tampoco, entre otras cosas. Se ponían en escena comedias con cierto significado, tal como se mostrará más adelante, nada comercial. Pero también se retoman obras de escritores nacionales que aluden a historias tradicionales uruguayas, atravesadas por una crítica al Uruguay del momento, el cual antes se había construido con base a una idea de cercanía de las clases sociales, es decir, no existía una brecha de separación entre clases sociales, así como también en esa búsqueda por una dramaturgia nacional que refleje lo que se vivía. Inspirada en la conceptualización de Scott, planteo entonces con relación a las estrategias de acción de los teatreros independientes que hubo una depuración y una recodificación de los “hidden transcripts” (los discursos ocultos) que se expresaban en el discurso público de los teatreros (1990).

El Circular y los independientes: Insilio(s) y astucia(s)

La sala del teatro El Galpón, que el régimen había incautado pasó a llamarse la Sala “18 de Mayo”. Dicho nombre hacía alusión a la fecha histórica de la Batalla de las Piedras, el primer triunfo de Artigas contra el ejército de la corona Española el 18 de Mayo de 1811, durante el proceso de independencia.

Mientras se convocaba públicamente a los conjuntos nacionales para que usaran la sala y dictarían clases de teatro, los teatreros independientes asumieron la postura de no pasar ni siquiera por la puerta del teatro El Galpón. Durante este tiempo el TCM estrenó algunas piezas importantes en medio del insilio que se vivía en la ciudad de Montevideo. Dentro de estos estrenos es importante resaltar la obra *Esperando la Carroza*, escrita por el dramaturgo nacional Jacobo Langsner y dirigida por Jorge

Curi. Esta pieza se mantuvo cuatro años en cartel. Se estrenó primero en 1974, luego en 1976 y se repuso en 1979; todas las reposiciones fueron dirigidas por Jorge Curi y todas se realizaron en el TCM.

Esta obra que es una comedia de autor nacional, es una obra que supo atraer al teatro a una audiencia distinta, que tal vez no había ido antes. La importancia de la obra para este momento, una época de aislamiento y reclusión, donde el teatro buscaba integrar, se configura como convivio o reunión social, tal como lo caracteriza Dubatti (1999). Este tipo de obra como la de Jacobo Langser, quien también fue el autor de *La gotera*, congrega en torno a eso que se perdió, y que se manifiesta en la decadencia del Uruguay, en la decadencia de la clase media uruguaya. Es en ese espacio liminal donde se pone en escena el drama social, en este caso la desintegración de un país, pero se realiza a través de una puesta en escena con personajes que se identifican con lo popular. Bajo el derrotero de crear una dramaturgia nacional, un teatro nacional hecho por escritores nacionales, Langser y el teatro independiente buscan reflejar lo que se vivía en ese momento. Se añora ese Uruguay construido siguiendo la doctrina Batllista, a los logros de José Batlle y Ordoñez con el Estado de Bienestar y el Uruguay de las cercanías, de las clases sociales integradas y sin mayores conflictos.

Aspectos importantes que marcaron una impronta estética y artística para el TCM, en torno a dos grandes figuras, que con sus decisiones influenciaron el quehacer teatral de esta agrupación como Jorge Curi y Omar Grasso. Jorge Curi, quien estuvo en la dirección de *Esperando la Carroza* obra del autor nacional Jacobo Langsner busca retratar la decadencia de la clase media y de la vejez; en este caso es un teatro grotesco en dos actos. El teatro grotesco se vuelve una marca registrada del teatro rioplatense, caracterizado por lo tragicómico. Ese teatro rioplatense que se posiciona en el retrato de las cotidianidades, de las experiencias de las familias rioplatenses, de las leyendas del campo con Juan Moreira, del retrato de la familia de clase media como lo que logra Langser o como Gregorio de Laferrer con *Las de Barranco*, es un teatro que involucra puntos geográficos como Buenos Aires y Montevideo específicamente.

Así es que *Esperando la Carroza*, pone en escena temas propios, uruguayos, en este caso “el problema” de la vejez dentro de la clase media, tema que no deja de ser doloroso, pero lo aborda a través de la comedia, entre otros aspectos, como el de la desintegración social, la decadencia económica de la clase media, entre otros⁸.

Esta pieza fue vigilada de cerca por Alen Castro, dado que pidió el libreto de la obra y asistió a verla. Había una frase que fue la que llamó la atención del oficial de inteligencia que Walter Reyno pronunciaba en la obra, era la siguiente: “Ah, el comisario no está. Siempre lo mismo. Bueno deme con el segundo. ¿Cómo? ¿Él tampoco está?”, mientras que la otra frase que también llamó la atención pronunciada por Nidia Téllez era la siguiente: “Pero es tanta mentira como decir que vivimos en un país libre” (Payrá, 1994:132). Estas expresiones denotan el desprestigio y la imagen que

los uruguayos tenían acerca de las fuerzas del orden, que en ese momento tenían un papel central en esa reorganización de “la casa”, es decir, del país que se proponía el régimen.

Esta vigilancia obligaba a los teatreros a buscar alternativas en las formas expresivas y en los procedimientos, algo que debían construir entre todos, ya que el teatro seguía funcionando en modalidad de colectivo de trabajo y creación. Esta búsqueda y construcción de formas de expresar no fue solamente realizada por el teatro independiente. En el ámbito del canto popular, en el que los artistas eran arduamente perseguidos y asediados. Cuando un cantante estaba prohibido en una agrupación o dúo, esa silla se dejaba vacía simulando la ausencia de esa persona y su prohibición (Alencar Pinto, 2013).

Bajo la vigilancia y el “acorralamiento”, en los márgenes del autoritarismo, los teatreros en formación en la escuela de El Circular estrenaron en esa época una obra que fue su “graduación”, *El Acero de Madrid*. Esta pieza es un clásico de Lope de Vega y fue realizada una adaptación a cargo de Jorge Curi y Mercedes Rein.

Contrario al supuesto “apagón cultural”, concepto con el cual se caracteriza usualmente esta época y hasta el año 1978 donde habría un “repunte” en la actividad teatral, el Teatro Circular con la sola representación de esta pieza ya estaba haciéndole frente a la vigilancia del régimen, personificada en Alen Castro. Esta vigilancia obligó a los directivos del teatro a irse del país. A través de esa comedia de amor que el director Jorge Curi realizó con los jóvenes egresados, quienes se encontraban poco fogueados aún en el quehacer teatral independiente, lograron posicionarse frente al control, pero más que nada frente al exilio de la directiva del teatro, como forma de no dejar el espacio vacío. Dentro de esta cultura autoritaria y de disciplinamiento (Moraña, 1988), se reconstruye el campo cultural independiente y las formas teatrales se van adaptando a las estrategias y medidas represivas y de vigilancia impuestas por el régimen.

Si bien esta época no se caracteriza por una renovación en procedimientos o métodos de actuación (Verzero, 2013), se destaca que las opciones acerca de las obras o puestas en escena buscaban de diferentes maneras, ser reflejo del país en el que se vivía, dado que el teatro independiente fue la función que asumió a través de su quehacer teatral. Se puede considerar a los teatreros como intelectuales del campo cultural. No fueron únicamente teatreros, sino que pensaron, construyeron y re-significaron un campo cultural que respondía al momento histórico y ofrecieron una posición crítica frente a los hechos sociales que estaba ocurriendo.

Mediante los repertorios (tragedias, comedias, etc.), los directores adoptaron varias estrategias para conseguir el objetivo de representar las problemáticas del ser humano. En esta etapa dictatorial, los directores Jorge Curi y Omar Grasso con el teatro el Circular, fueron intrépidos con la utilización de acompañamiento musical para

diferentes cuadros.

No solamente los teatrístas debían depurar sus discursos puestos en escena; esto se trasladaba a todo el campo cultural de izquierda. Por ejemplo, en el carnaval los textos estaban fuertemente censurados. El carnaval uruguayo está compuesto por una serie de agrupaciones o conjuntos como las murgas, los humoristas y los parodistas, que basan sus representaciones y textos en potpurri en torno a lo que ocurrió durante el año. En la época estudiada, se aplicaba una censura previa a los textos, a las palabras que utilizaban; por ejemplo, estaba prohibido el uso de la palabra “clandestino”, también se prohibía la palabra “pueblo” (Masliah, 1987). En 1976 se prohibió la transmisión de las canciones de Joan Manuel Serrat “por haber participado este en festivales internacionales anti-dictadura uruguaya” (Masliah, 1987:119).

En este contexto en el que primaba la censura, el régimen además se confió mucho en la autocensura, la que estaba ya internalizada por los propios exponentes del campo cultural. El silencio se volvió una obligación. Según la autora Elena Payrá (1994), esto tuvo como consecuencia que se comenzara a revalorar la palabra en el hecho teatral, apelando a obras que rescataban las convenciones y las tradiciones familiares uruguayas, “para que el espectador se reconociera, reaccionara y tomara postura colectivamente, haciendo al teatro más político, más ideológicamente eficaz” (p.131). Se pusieron en escena piezas como Esperando la Carroza y Doña Ramona, entre otras. Para controlar mejor los contenidos, el régimen impuso censuras; por ejemplo en el canto popular se prohibían canciones específicas así como a artistas e incluso espectáculos enteros (Alencar Pinto, 2013). Carlos Demasi (2009) categoriza los años entre 1976 y 1978 como los años “del golpe dentro del golpe” (2009), ya que se produjo un enfrentamiento entre Bordaberry y los militares golpistas por el rumbo que debía seguir el régimen. Es importante insistir que no se trataba de bandos “democráticos” ya que:

“Bordaberry y los comandantes coincidían en la necesidad de suspender las próximas elecciones, en mantener por el momento la prohibición de las actividades políticas, y en proscribir definitivamente al marxismo. Bordaberry reconocía el lugar que ocupaban las FF.AA (...) y no cuestionaba las operaciones represivas (...)” (p.44)

Para la temporada del año 1978, el Teatro Circular puso en escena la obra Los Comediantes (Venturas y desventuras de cómicos, pícaros y malandantes), una adaptación de Jorge Curi y Mercedes Rein, la cual recorría algunos textos clásicos del teatro español y se refería, a través de la comedia, a la falta de libertad de expresión con que debían trabajar en el campo cultural. Esta pieza reunía y alternaba canciones, diálogos, textos, parlamentos que, según Mirza (2007), formaban un modelo de “collage” brechtiano pero respetando la tradición del teatro español.

Ahora bien, las transformaciones no solo se dieron en el plano teatral y en los textos depurados que se debían escenificar, también en las cotidianidades de los teatreros, que cambiaron y se resignificaron en torno a la vigilancia y al control del régimen.

En la vida cotidiana también se generaban formas de oposición parciales o formas de solidaridad en red, las cuales se entretejían en los barrios, con los vecinos, en momentos de miedo, de represión, momentos en los cuales había que replegarse.

La vida de los teatreros que estaban en Montevideo se resignificaba, entre las adaptaciones en el teatro y en la cotidianidad, debían buscar estrategias para sobrevivir y para comunicarse con los otros. Los gestos, las pequeñas acciones, los discursos generan contra-cultura debido a que involucran mensajes opuestos a la cultura impuesta por el régimen. La contra-cultura buscaba seguir manteniendo y tejiendo las redes de solidaridad entre los individuos, retando el aislamiento y las prohibiciones del régimen.

Los escenarios tanto del teatro como de la vida cotidiana se entrelazaban; había que saber eludir a la dictadura en todos los ámbitos y seguir manteniendo cierta unidad. Es así que el teatro se vuelve un espacio de socialización “de una forma de conocimiento de la realidad efectivamente alternativa con respecto a la dominante” (Moraña, 1988:101); a su vez, este espacio se transforma en posibilidad de participación popular frente a los lineamientos y discursos del régimen.

Durante todo este período, el Teatro Circular mantuvo el espacio teatral contra la censura, la prohibición, el exilio y el propio insilio. El papel principal que jugó el Circular lo posicionó como el teatro independiente que tuvo una influencia decisiva en la demarcación de un teatro de resistencia, así como también en la reorganización del campo teatral independiente, luego de la clausura de El Galpón. Asimismo, tuvo un papel importante en la promoción de autores nacionales, mediante los seminarios de dramaturgia que organizaba el teatro. Esta era una forma de elaborar y expresar lo que se estaba viviendo, apelando a autores nacionales y de textos que tenían que ver con el Uruguay del momento.

Estas obras buscaban guiar al espectador hacia una reflexión y un posicionamiento crítico con relación a la realidad que se vivía. El teatro, la puesta en escena y análisis del proceso conjunto es un análisis de la vida misma y de las propias experiencias que se ponen en escena. Es decir, el teatro refleja la experiencia y lo que se ha buscado con este análisis es dar cuenta de que, como alguna vez lo plantearon Turner (1982, 1987), Schechner (1993) e inclusive Grotowski (2009), que el querer realizar una antropología del teatro es hacer una antropología de la experiencia. Dado que debemos considerar que el teatro también es investigación, los personajes que los teatreros ponen en escena requieren una determinada empatía; las obras se adaptan para que sean significativas para el pueblo, son obras que tratan sobre temas cotidia-

nos de la época. Es decir, el teatro independiente buscaba trabajar sobre realidades concretas, ponía en escena experiencias y reflexividades de los teatreros que se consideraban parte del pueblo. Y de cierta forma el éxito que alcanza a desarrollar el teatro independiente, es debido a que es un teatro realista, el cual es espejo de las cotidianidades del Uruguay de la época.

Lo que estas piezas pusieron en escena en esa época fueron las dinámicas de la propia cotidianeidad uruguaya, las cuales habían sido afectadas y transformadas por un régimen autoritario que tenía por objetivo eliminar todo aquello que fuera una amenaza a la patria, entendida ésta dentro del proyecto de país del régimen. Las piezas teatrales interconectaban un pasado que para el Uruguay había sido exitoso en términos de derechos, igualdad, justicia social, legislación laboral. El imaginario de la nación se había construido en torno a esa idea de una supuesta Suiza de América, y dicha idea se había desintegrado.

El teatro independiente, que no empezó profesionalmente, sino con gente común y corriente dedicada a trabajos como la docencia, el empleo burocrático en bancos, entre otros, tomó la iniciativa de crear un campo teatral independiente en la cultura uruguaya. Estas personas se entrenaron de modo tal que adquirieron la formación necesaria para profesionalizarse e inclusive obtener un reconocimiento internacional en torno a sus producciones. Pero sobre todo cumplieron un papel como teatro independiente. Más allá de conformar meras instituciones o compañías, los teatreros fueron creadores y constructores. Su trabajo estaba basado en principios de hermandad, colectividad y solidaridad hacia el pueblo. En una época donde la sociedad estaba fragmentada y aislada, el campo teatral independiente promovió y trabajó en pro de mantener la unión, de reavivar emociones y sentimientos de una utopía de mejor sociedad o de un ideal de recuperar lo que se había perdido. Configuraron ese espacio liminal donde se ponía en escena el drama que la sociedad uruguaya estaba viviendo, respondiendo a las etapas históricas que vivía el propio pueblo. Se movieron así en los márgenes e intersticios del poder para seguir construyendo cultura alternativa a la que imponía la dictadura.

El teatro nunca se rindió; los teatreros siguieron poniendo en escena discursos que no se podían decir, a través de las estrategias y los procedimientos que he analizado. Desarrollaron estrategias y tácticas para comunicar lo prohibido. Incluso durante la etapa de mayor represión (1976-1978), se comunicaron mediante metáforas, alegorías y recursos lúdicos.

Los teatreros fueron fieles a sus principios fundadores, a la idea de que debían hacer teatro sin importar las condiciones en las que se encontraran, porque esa era su militancia de izquierda, era la herramienta que tenían para, junto con el pueblo, generar espacios alternativos, contra-culturales, que fueran molestos para el régimen, y que a la vez fueran catárticos y esperanzadores para la gente; que sirvieran para poder

construir y tejer por detrás del discurso público del poder una red de pensamientos, emociones, experiencias. El público que asistía se encontraba en un espacio de socialización alternativo y descontracturado; a pesar de la vigilancia, este era un espacio donde se re-construía un encuentro que estaba prohibido.

El régimen trabajaba diariamente por la adhesión a un “consenso cultural” a través de una tradición y visión fundamentalistas de la cultura nacional (Marchesi, 2001). Al igual que en Argentina, esto se dio en el campo audiovisual y mediático, por ejemplo, a través de los contenidos de los informativos y noticieros. Con algunas imágenes se buscaba forjar un “nuevo imaginario” basado en la exaltación de los valores patrios, a través de lo que las FF.AA. significaban para el país, por ejemplo.

Mediante paradas y desfiles se involucraron a los niños de las escuelas y a los jóvenes. El régimen se volcó por completo a una apuesta simbólica de las tradiciones, de un folclor patrio centrado además en las comidas tradicionales (torta fritas, mate, asado, busecas). La música era interpretada por grupos folclóricos con vestimentas y colores alusivos a los colores del pabellón patrio. La vestimenta gaucha se exhibía como una muestra del patrimonio nacional (Marchesi, 2001).

Estas tradiciones exaltadas buscaban ser la esencia de “la Orientalidad” a la cual apuntaba el régimen (Cosse y Markarian, 1996; Marchesi, 2001). Buscando en la exaltación del interior del país y de la ruralidad un elemento inédito que hacía énfasis en la poca atención que le habían dado gobiernos anteriores. El organismo de la DINARP, resaltó estas tradiciones, como las tradiciones que enmarcaban la esencia nacionalista de Uruguay (Marchesi, 2001).

Siguiendo en la línea de los planteamientos novedosos de Marchesi, la cultura terminó siendo así antónimo de dictadura, dado que el régimen utilizó este supuesto consenso cultural en torno a las tradiciones nacionalistas para promover un habitus, es decir, acciones, prácticas y tradiciones que estuvieran en sincronía con el orden autoritario (Marchesi, 2009).

En esa relación micro-macro, entre las astucias cotidianas y las prácticas audaces, la intención de los teatreros era tener un impacto no solo en lo micro (rompiendo los problemas de aislamiento social, creando esperanza de cara al insilio, etc.), sino también en lo macro, en lo estructural, en la posibilidad de abatir simbólicamente el régimen establecido.

NOTAS

² Relato de vida de Juan Manuel Tenuta, entrevistado por la autora, Abril 2013, Buenos Aires.

³ Archivo Institución teatral El Galpón: “De cómo adaptar un clásico. Fuenteovejuna: nuestro llamado a la reflexión”, Montevideo lunes 20 de octubre de 1969, Página 56, De Frente.

⁴ ibídem.

⁵ Fernández, Gerardo, “De la más alta y noble estirpe”, semanario MARCHA, 27 de julio de 1973, página 25, versión digital

⁶ Para profundizar en torno a las representaciones realizadas ver <http://bertoltbrecht.org.uy/>.

⁷ Archivo de la Institución teatral El Galpón, “Brecht y Shakespeare a través del grupo uruguayo El Galpón”, Buenos Aires miércoles 11 de octubre de 1972, Página 39, Diario Clarín, Espectáculos.

⁸ Archivo del Teatro Circular de Montevideo, Recorte de prensa “Jacobo Langsner o la puntería para el éxito: De carrozas, agujeros y toboganes” por Dardo Billotto. Sin fecha, ni medio de prensa.

Referências Bibliográficas

ANTHROPOLOGICAL QUARTERLY, Vol. 66, No. 4, Controversy: Hegemony and the Anthropological Encounter (Oct., 1993), pp. 221-229

ARTAUD, Antonin . El Teatro y su Doble. 1 ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El Cuenco del Plata. (2014)

BECKER, Howard. Los Mundos del Arte. Sociología del trabajo artístico. Traducción: Joaquín Ibarburu. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial. (2008)

BOAL, Augusto. Teatro del Oprimido (Artes Escénicas). Edición para Kindle en español. Alba Editorial. (2013)

BRECHT, Bertolt. Pequeño Organón para el Teatro. (1948)

_____ ; Breviario de Estética Teatral. Ediciones La Rosa Blindada. Buenos Aires, Argentina. [1957] (1963)

_____ ; La Ópera de Dos Centavos. Traducción de Reney, Annie y Onofre, Lovero. Ediciones Losange. Buenos Aires.(1957)

BOURDIEU, Pierre y Wacquant Loïc Una invitación a la sociología reflexiva. 2da edición. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.(2008)

CAETANO, Gerardo y Rilla, José . Breve Historia de la Dictadura. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental. (2005)

CAMPODÓNICO, Cesar. El vestuario se apollilló. Una historia del teatro El Galpón. Ediciones Banda Oriental. Montevideo, Uruguay. (1999)

COMAROFF, Jean y Comaroff, John. of Revelation and Revolution. Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa. Volume One. The University of Chicago Press.(1991)

CONNERTOON, Paul (1989). How Societies Remember. Cambridge University Press.

COSSE, Isabela y Markarian, Vania. (1996). 1975: AÑO DE LA ORIENTALIDAD: Identidad, memoria e historia en una dictadura. Ediciones Trilce, Montevideo.

Cuadernos de Arte Dramático. Suplementos de Estudio: Documentación. Investigación. Bertolt Brecht: para un teatro épico. Centro de Estudios de Arte Dramático. Editorial Raigal, Buenos Aires. (1953)
DEMASI, Carlos, Marchesi, Aldo, et al. (2009). La dictadura Cívico-Militar: Uruguay 1973-1985. Montevideo: EBO.

DIÉGUEZ, Ileana (2007). "Teatralidades liminales. Escenarios y campos expandidos". En: Artea Investigación y Creación escénica. Universidad de Castilla-La Mancha, España. Versión online: http://arteescenicass.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf

KERSHAW, Ian. La Dictadura Nazi: Problemas y Perspectivas de Interpretación. Argentina: Siglo XXI Editores. (2004)

MARCHESI, Aldo, et al.. El presente de la Dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay. Montevideo: Ediciones Trilce. (2004)

_____. El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario. Montevideo: Ediciones Trilce. (2001)

_____. ¿"Guerra o "terrorismo de Estado"? Recuerdos enfrentados sobre el pasado reciente uruguayo. En: Jelin, Elizabeth (Comp.) Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices". Argentina: Siglo XXI editores. (2001b)

MARKARIAN, Vania y MARCHESI, Aldo (2012) Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay. Revista Contemporánea. Volumen 3. Pp. 213-241

MARKARIAN, Vania. Sobre Viejas y nuevas izquierdas. Los jóvenes comunistas uruguayos y el movimiento estudiantil de 1968. Secuencia. Revista de Historia y Ciencias Sociales, año 2011 (81)

_____. El 68 uruguayo: el movimiento estudiantil entre molotovs y música beat. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes. (2012)

MIRZA, Roger . La Escena Bajo Vigilancia: Teatro, Dictadura y Resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

_____; (comp.). Teatro, memoria, identidad. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Teoría y Metodología Literarias. Ministerio de Educación y Cultura. Montevideo, Uruguay. (2009)

_____; El teatro de los sesentas en América Latina. Un diálogo con la contemporaneidad. Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Comisión Sectorial de Investigaciones Científicas. (ed.) (2011)

MIRZA, Roger y REMEDI, Gustavo (editores). La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente. Montevideo: FHCE. (2009)

MORAÑA, Mabel. Memorias de la generación fantasma. Montevideo: Editorial Monte Sexto. (1988).

MUMFORD, Meg. Bertolt Brecht. Routledge Performance Practitioners. Kindle Edition. (2009)

O' DONELL, Guillermo 1966-1973: el estado burocrático autoritario: triunfos, derrotas y crisis. Buenos Aires: Belgrano. (1982)

ORTNER, Sherry. Anthropology and Social Theory. Culture, Power and the acting subject. Duke University Press. (2006)

PAYRÁ, Elena (1994). El Teatro como alternativa de expresión política en Uruguay durante la dictadura militar. En Cuadernos del Claeh No 69.

PERELLI, Carina y Rial, Juan (1986). De Mitos y Memorias Políticas. La represión, el miedo y después...Montevideo: Ediciones Banda Oriental.

PIGNATARO, Calero, Jorge. La aventura del teatro independiente uruguayo. Montevideo: Ed. Cal y Canto. (1997)

_____. Diccionario Biográfico del Teatro Uruguayo. Actores y Técnicos (1940-2010). Montevideo [s.n].

PINTO, Alencar Guilherme . Los que Iban Cantando: detrás de las voces. Montevideo: Ediciones del TUMP. (2013)

POOLE, Deborah (ed.) Anthropology in the Margins of the State. SAR Press. (2004)

PUGA, Ana Elena. Memory, Allegory, and Testimony in South American Theater. Upstaging Dictatorship. Routledge. New York. Version online. (2008)

RAMIS, Gabriela. El teatro en el Uruguay en 1971. Montevideo: Editorial Tradinco. (2002)

RANCIERE, Jaques [2008] (2010). El Espectador Emancipado. 1ed. Buenos Aires: Manantial.

REED- DANAHAY, Deborah (1993). Talking about Resistance: Ethnography and Theory in Rural France.

SCHEPER- HUGHES, Nancy y Burgois, Philippe. Violence in War and Peace. An Anthology. USA: Blackwell Publishing. (2004)

SCHECHNER, Richard. The Future of Ritual. Taylor and Francis.(1995)

_____. Theatre and Anthropology. University of Pensilvania Press. (2001)

_____. Essays on Performance Theory. N.Y: Routledge. (2003)

_____. Scott, James. Dominations and the Arts of Resistance. Hidden Transcripts. Yale University Press. (1990)

TAYLOR, Diana; The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas. Duke University Press. (2003)

_____; Performance. 1era edición. Buenos Aires: Asunto Impreso ediciones. (2012)

TURNER, Victor y Bruner, Edward. *The Anthropology of Experience* University of Illinois Press. (2001)

_____. *Anthropology of Performance*. PAJ. (1988)

_____. Liminal to Liminoid, in *Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, Rice University Studies, Vol. 60, No. 3, Summer 1974 (Houston, Tex: Rice University) pp. 53-92. (1974)

_____. Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality, *Japanese Journal of Religious Studies*, Vol. 6, No. 4 (Dec., 1979), pp. 465-49

_____. *From Ritual To Theater: The Human Seriousness of Play*. Performing Arts Journal Books.(2001)

VERZERO, Lorena. *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Ed. Biblos. (2013)

_____. *El Corredor de Teatro Militante (1968- 1974): América Latina, “La Patria Grande” y las especificidades nacionales*. Revista *Ánfora*. Universidad Autónoma de Manizalez, Colombia. Pp. 15-28. (2010)

VIÑAR, Marcelo y Ulriksen, Maren. *Fracturas de Memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce. (1993).

WERTH, Brenda. *Theatre, Performance, and Memory Politics in Argentina*. USA: Palgrave. (2010).

YÁÑEZ, Rubén. *Hoy es siempre todavía. Medio siglo en el teatro, la enseñanza y otros trabajos*. Cal y Canto. Montevideo, Uruguay. (1996)
