

**EL TEATRO MONTEVIDEANO:
ENTRE EL REALISMO
Y LA EXPERIMENTACIÓN**

Egon Friedler

En una semana típica de la temporada montevideana, a comienzos de octubre de 2001, se ofrecen en Montevideo, unos 49 espectáculos de teatro. De ellos, 36 se presentan en dos o tres funciones los fines de semana y los restantes 13 solo van una vez a mediados de semana. Veintiuno son de autor nacional y dos autores (Raquel Diana y Ricardo Prieto) tienen respectivamente dos obras en cartel.

Los niveles de calidad, por supuesto, no son parejos. Unas doce puestas son comedias livianas de calidad variada. Hay muy pocos autores clásicos en cartel. No se presenta ningún Shakespeare, aunque sí un espectáculo inspirado en una de sus tragedias. El teatro clásico español se ha convertido en una rareza en los últimos años, si bien García Lorca es representado muy a menudo. De los grandes autores del siglo XIX, los remozados con mayor frecuencia son Ibsen y Chejov y, entre los dramaturgos norteamericanos del siglo XX, existe una particular preferencia por Arthur Miller y Edward Albee. Precisamente una de las obras de Albee: "Tres mujeres altas", a cargo de la Comedia Nacional, con dirección de Nelly Goitiño y actuación de Estela Medina, Gloria Demassi y Alejandra Wolff, es el espectáculo más logrado y exitoso de la actual cartelera montevideana. Entre los autores extranjeros contemporáneos, dos autores han sido los favoritos en la cartelera en los dos últimos años: el británico Steven Berkoff y el húngaro George Tabori. Entre los clásicos uruguayos, la preeminencia absoluta la tiene Florencio Sánchez, si bien algunas versiones de sus obras han puesto en claro que parte de su temática y sus planteos han envejecido.

A pesar de las dificultades económicas del país, ni han desaparecido grupos ni ha mermado el número de espectáculos. Es indudable que el sistema de "socio espectacular", un abono a numerosos espectáculos a precios muy módicos, ha atraído a una nueva corriente de público. Pero esta oferta de popularización del teatro no carece de detractores. Ha obligado a los grupos teatrales a multiplicar la oferta y, por lo tanto, a preparar más piezas en menos tiempo. Se argumenta, no sin lógica, que esto, necesariamente, va en detrimento de la calidad. Asimismo, el "socio espectacular" ha provocado reacciones negativas de muchos

actores que consideran que se ven perjudicados por el sistema. Sin embargo, cabe señalar en su defensa que parece una medida sabia en una época de crisis. Para sobrevivir, el teatro montevideano, que tiene una oferta insólitamente grande para una ciudad latinoamericana, necesariamente tiene necesidad de buscar un nuevo público con menos ingresos que la cada vez más reducida clase media acomodada. Y la práctica ha demostrado que la tentación de un abono de bajo precio a una cantidad de espectáculos ha provocado un considerable aumento del número de espectadores. Por lo demás, cabe observar que, a pesar de la multiplicación de los espectáculos, la relación entre cantidad y calidad sigue siendo bastante satisfactoria. El número de espectáculos francamente inaceptables tanto por su contenido como por el nivel de su presentación es mínimo. Tampoco abundan, es cierto, los espectáculos de gran nivel. Pero hay un decoroso nivel medio general que está muy por encima de lo corriente en una ciudad latinoamericana de poco más de un millón de habitantes. Sociológicamente, el teatro montevideano tiene algunas facetas particularmente atractivas. Es antes que nada un teatro vocacional, que solo puede desarrollarse gracias al entusiasmo inquebrantable de sus cultores, de los cuales solo una minoría puede vivir de su profesión. En los últimos años, ha habido un creciente proceso de profesionalización y hoy son muchos más los que pueden dedicarse íntegramente al teatro que los que podían hacerlo hace algunas décadas. Con ello, el espíritu "amateur" en el mejor sentido sigue existiendo en el teatro uruguayo. No hay divismos, ni una comercialización masiva del fenómeno teatral como suele darse en ciudades más populosas.

¿Dónde se ubica estéticamente ese teatro? La mayor parte de ese teatro es de carácter realista, frontal y tradicional. Pero siempre hay una vena experimental que coexiste con las formas más conservadoras.

En estos días se recuerdan los cuarenta años de la fundación de Teatro Uno, que a comienzos de la década del sesenta trajo una propuesta innovadora y vanguardista al teatro montevideano. Liderado por Luis Cerminara (1936-1999) y Alberto Restuccia, fue el portaestandarte del teatro del absurdo europeo de la década del cincuenta. Al mismo tiempo realizó toda clase de experiencias audaces, con el espacio, la relación público-escena y la ruptura de los códigos convencionales del teatro tradicional. Influidos por Antonin Artaud, Cerminara y Restuccia crearon una forma de teatro irreverente, cuestionadora, en constante exploración de nuevas vías de expresión. Su lucha para obtener el reconocimiento fue prolongada y rica en alternativas, pero, con el tiempo, Teatro Uno fue agotando sus propuestas y aceptando pautas del teatro realista tradicional. Es significativo que el último, excelente

trabajo actoral de Cerminara fuera como invitado en una versión definitivamente realista de “Luces de bohemia” de Valle Inclán en el teatro “El Galpón”.

Si a los vanguardistas de los sesenta les llevó tiempo, sudor y abundantes polémicas el obtener el reconocimiento del medio teatral, las cosas fueron mucho más fáciles para la generación vanguardista de los noventa.

El año de lanzamiento de esta nueva vanguardia fue 1996. En ese año, Roberto Suárez dirigió su espectacular “Rococó Kitsch”, que ganó el premio Florencio al mejor texto de autor nacional, y Mariana Percovich montó sus primeras puestas en espacios no convencionales: “Te casarás en América”, de la cual fue coautora junto con Miguel Römer, en la sinagoga de la Comunidad Israelita Húngara y “Destino de dos cosas o tres” de Rafael Spregelburd en la estación de ferrocarril de Colón. En 1997, Mariana Percovich puso en escena “Juego de damas crueles” de Alejandro Tantanian en el Espacio Barradas del Museo Blanes y en 1998 presentó una adaptación propia de “Alicia en el país de las maravillas” de Lewis Carroll bajo el título de “Alicia *underground*” en el Espacio Notariado. Al año siguiente dirigió un texto propio sobre la vida de Carlos Gardel bajo el título “Cenizas en mi corazón” y en el 2000 montó “Ajax” de Heiner Müller en el Instituto Goethe.

Mariana Percovich explica que cuando decidió ser directora y dramaturga tuvo un objetivo definido : hacer la clase de teatro que le gustaría ver como espectadora. Considera como maestros, por una parte, a Peter Brook, de quien conoce su obra teórica además de haber visto varios de sus espectáculos y, por otra, directores locales como Héctor Manuel Vidal y Nelly Goitiño. De Vidal admira sobre todo el sentido de contemporaneidad que supo dar a sus puestas de Brecht mientras las dos realizaciones de Goitiño que más la impactaron fueron “Kaspar” y “El castillo”. Para la joven directora, que tuvo una rica experiencia previa como crítica de teatro, es fundamental el replanteo del tema del espacio. A su juicio, ha habido un importante desgaste del teatro condicionado por la perspectiva italiana. En una época de auge del cine, el teatro debe crear una ilusión más poderosa, haciendo sentir al espectador que es partícipe de alguna manera del hecho teatral. Al respecto, Percovich es partidaria del uso sistemático de la luz, la música, el color o el simbolismo plástico. Su ambición como creadora es provocar la reflexión, no la catarsis. Consciente de la historicidad del signo teatral, es partidaria de dar dimensión contemporánea a los grandes mitos de la humanidad. Por ejemplo, postula la actualización de los temas de la tragedia griega en un contexto contemporáneo.

Percovich, que es algo mayor que la generación de Roberto Suárez y Alberto Rivero, cree que su labor puede haber actuado como un catalizador para que los creadores teatrales más jóvenes se atrevan a experimentar.

También Alberto Rivero, uno de los directores representativos de la nueva corriente teatral, se considera discípulo de Peter Brook. Para él, el teatro uruguayo ha exagerado en su búsqueda de una falsa naturalidad, en una mala copia de la televisión. Los directores deben hacer hincapié en su trabajo con los actores y crear situaciones escénicas en las que su intervención sea invisible. A su juicio el mejor director es el que no aparece.

Rivero, que últimamente ha cosechado grandes éxitos de crítica como actor en “Ricardo” y como director en “Mi lucha” de Tabori, considera que el teatro, como la literatura, debe contar historias. Aunque entiende que su teatro no es experimental, su insistencia en la investigación y en la búsqueda de nuevas vías de expresión lo ha colocado en una posición de primera línea en la nueva vanguardia. Vinculado al grupo “Puertoluna”, ha participado como director o como actor en algunas de sus puestas más fermentales y controvertidas de los últimos años como el singular “¿Hamlet?” de Shakespeare en 1999 o “El cerdo” de Raymond Fosse, en 2000, en la que dirigió a Iván Solarich. Ganador del Florencio al mejor espectáculo por “Jubileo” de George Tabori en el 2000, Rivero apuesta a un trabajo teatral centrado en la trama y no en el efecto visual.

En esto, difiere con los más notorios representantes de la nueva vanguardia como Roberto Suárez, Diana Veneziano o Lucía Arbono.

Pero es indudable que esta nueva vanguardia ha dado un aporte substancial a nuestro teatro, especialmente en la concepción plástica de los espectáculos.

En una crítica para la revista “Tres” del espectáculo “Ophelia”, dirigido por Lucía Arbono, con la actriz Paula Pisciotano, realizado en el Espacio Blanes, intenté definir tanto sus aportes como sus limitaciones: “Como la mayor parte del teatro nuevo en espacios no convencionales, el espectáculo busca el impacto, la sorpresa, la excitación de lo inesperado. El impacto está en el movimiento, en la luz, en la suma de situaciones extrañas, en los giros imprevisibles del texto declamado que atacan a la lógica. Es esencialmente obra del director, que en este caso es la debutante Lucía Arbono, la cual revela poseer una formidable imaginación e iniciativa y una sensibilidad no menos aguzada que la que demostró en su admirable actuación en “Jubileo”. Sin embargo, con todo lo que la puesta puede aportar en el plano creativo, tiene un flanco débil; toda la agitación escénica impresionada, llena el ojo, despierta la curiosi-

dad, mantiene al espectador constantemente pendiente de qué sorpresa sustituirá a la anterior. Pero no genera ninguna vivencia. En la medida en que transmite ideas o experiencias, lo hace de una manera fría e impersonal.

“Este es un problema general del teatro de impacto. Como “El bosque de Sasha” de Roberto Suárez y “El viaje de Atanor” de Diana Veneziano, “Ophelia” es una acumulación de chispazos, no una obra orgánica y coherente”.

Pero obviamente la fascinación por la plástica no es una preocupación exclusiva de la nueva generación. La prestigiosa directora Nelly Goitiño, de larga y reconocida trayectoria, entiende esencial el cuidado de los aspectos plásticos en el teatro. Partidaria confesa de las concepciones teatrales de Antonin Artaud, postula una búsqueda constante, en la cual caben distintas formas de experimentación. En particular, realizó dos espectáculos definidamente experimentales: “Kaspar” y “El castillo”, ambos frutos de un largo período de estudio y maduración. Con ello, no rechaza el realismo, sobre todo si se trata de un realismo estilizado. Al mismo tiempo no descarta la atracción del hermetismo, cuando este es capaz de tender un puente lógico o sensible hacia el espectador. Sin embargo, tiene una posición categórica en relación a los límites del hermetismo: “Lo extraño por lo extraño no me interesa.”

Más enfático todavía es el poeta, escritor y dramaturgo Ricardo Prieto. Para él, el realismo ha sido injustamente subestimado. A su juicio, la médula del teatro está en el conflicto, en los personajes, en la sustancia dramática. La plástica por sí sola no alcanza para conservar el interés del público. Más aún, él considera que las obras basadas en el efecto alejan al gran público y reclama un mayor interés de los directores por dar obras de autores uruguayos. Al mismo tiempo, recalca la necesidad de editar esas obras, ya que solo el teatro impreso termina por incorporarse al repertorio.

En el balance general no puede hablarse de un enfrentamiento de estilos o de concepciones del teatro. A la larga, los experimentos terminan por influir de una u otra manera en la corriente general del teatro uruguayo. Cada aporte nuevo, diferente, polémico es una invitación a la imaginación. Lo significativo es que esto ha sido entendido por lo que podríamos llamar con todas las reservas del caso “el teatro oficial”. Este año, por ejemplo, Mariana Percovich ha sido invitada a dirigir la Comedia Nacional (“Atentados” de Martin Crimp) y para el año próximo ha sido invitado Alberto Rivero. En otras épocas el salto de un teatro “transgresor” a un teatro subvencionado era bastante más lento y difícil.

En conclusión, la variedad de estilos en el teatro montevideano no es una limitación sino una expresión de riqueza. Pero no es el estilo ni el lenguaje lo que determinan la calidad de una obra o de un espectáculo: es el talento puesto al servicio de su realización. Esta vieja verdad que fue vigente tanto en la época de Molière como la de Chejov, sigue vigente hoy, en los turbulentos comienzos del siglo XXI.