

CINCUENTA AÑOS DE TEATRO EN EL URUGUAY

POR

JUAN CARLOS LEGIDO

EL MOJÓN DE 1947

Antes que nada vamos a decir, aunque parezca obvio, que no puede existir una historia del teatro sin que antes exista el teatro. Por eso no fue casual que, con anterioridad al libro *El teatro uruguayo de Juan Moreira a los independientes*,¹ aparecido en 1968, existiera sólo un trabajo aparecido treinta años antes, o sea en 1938, que versara sobre el desarrollo de nuestra escena hasta ese momento.² Y tampoco fue casual que en 1968 vieran la luz otros dos que trataban el mismo tema.³ Y no fue casual, repito, porque ya en esa fecha, en que el país estaba pasando por un momento de particular euforia editorial —parecía como adivinar los oscuros tiempos que se precipitarían un poco después y por lo tanto acelerar ese auspicioso proceso cultural que estábamos viviendo— había ya bastante historia de teatro nacional para documentar y juzgar. Me refiero a teatro uruguayo, no rioplatense. Porque teatro uruguayo, o sea teatro como una manifestación cultural coherente y continuada de creación y representación escénica no existe en nuestro país, a mi entender, sino desde 1947 —o sea, casi el medio siglo de teatro a que está dedicada esta nota— fecha que por otro lado veremos aparecer muchas veces porque puede considerarse un mojón en la historia de nuestro teatro, que coincide con la creación de la Comedia Nacional y del agrupamiento de algunos teatros independientes en su federación respectiva: la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI).

¹ Juan Carlos Legido, *El teatro uruguayo; de Juan Moreira a los independientes* (Montevideo: Editorial Tauro, 1986).

² Alberto Dibarboure, *Proceso del teatro uruguayo* (Montevideo: Editorial Claudio García, 1940).

³ Jorge Pignataro Calero, *El teatro independiente uruguayo* (Montevideo: Editorial Arca, 1968); Walter Rela, *Historia del teatro uruguayo (1808-1968)* (Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1969).

PREHISTORIA DEL TEATRO URUGUAYO

Por supuesto que con anterioridad a esa fecha existieron manifestaciones teatrales en nuestro medio. Ya en 1793, bajo el dominio colonial español, la Casa de la Comedia de Montevideo comenzó sus actividades. Y aparte de esas temporadas tempranas surtidas por un abultado repertorio, en su mayoría de autores españoles del siglo XVIII, como lo documenta el argentino Teodoro Klein en sus investigaciones sobre el teatro colonial en Buenos Aires y Montevideo,⁴ también es posible encontrar autores nacionales con anterioridad al llamado "ciclo gaucha" y "ciclo paisano", esto es, con anterioridad a 1886, que tienen solamente un valor documental porque carecen de valores dramáticos; son nombres para la crónica y no para la literatura teatral, y entre estos nombres merecen destacarse el primer habitante de la Banda Oriental que escribiera una pieza de teatro, exaltando la reconquista de Buenos Aires de manos de los ingleses por las fuerzas que en aquellos momentos, a pesar de servir a la corona de España, podían llamarse "patrióticas"; al presbítero Juan F. Martínez, autor de "La lealtad más acendrada o Buenos Aires vengada", fechada en 1808. Y en cuanto al otro autor que citaremos, Bartolomé Hidalgo, no es tanto recordable por sus "piezas unipersonales", como justamente se llamaba "Sentimientos de un patriota" que fuera estrenada en el Coliseo de Montevideo en 1816, sino porque fue el iniciador de la poesía gauchesca en el Río de la Plata; esa poesía que dio sus mejores logros, en la séptima década de ese mismo siglo, en el "Martín Fierro" del argentino José Hernández.

Pero seguramente el hecho más relevante de esa prehistoria del teatro uruguayo —si así podemos llamar a esos años— haya sido la inauguración del Teatro Selis de Montevideo en el año 1856— una fecha que nos parece inconcebible si consideramos la dimensión artística y material de ese edificio en relación a la ciudad exigua, casi aldea, que lo rodeaba, y que hasta nuestros días sigue desempeñando su cometido cultural en beneficio de la comunidad.

Y en cuanto a la fecha que anotábamos más arriba, 1886, año en que comienza el ciclo del "teatro gaucha" con la dramatización de la pantomima "Juan Moreira" por José Podestá y comenzamos a salir de la prehistoria para entrar en la historia, es evidente que aún no se trataba de una historia del teatro uruguayo sino del teatro rioplatense. Sabemos muy bien —es necesario recalcar— que lo rioplatense es un ámbito cultural con las mismas características: idioma, lunfardo, religión, inmigración mayoritaria de españoles e italianos, grandes lineamientos de la historia, muchas décadas incluso de una historia común, realidad rural, giros idiomáticos campestres, ríos, puertos, tango, acervo folklórico; en fin, todo o casi todo lo relativo a la República Oriental del Uruguay, Buenos Aires: provincia y Capital Federal y provincias del litoral argentino: Entre Ríos y Santa Fe. O, sintetizando, todo lo relativo a sus focos

⁴ Teodoro Klein, *El actor en el Río de la Plata (de la colonia a la independencia nacional)*. (Buenos Aires: Ediciones Asociación Argentina de Actores, 1984).

más poderosos: las capitales de ambos países platenses. Pues bien: desde ese momento, desde 1886 a 1947, tenemos una historia común rioplatense, o por lo menos bastante común. Sólo es a partir de 1947 que podemos hablar de una historia del teatro uruguayo.

EL ÁMBITO RIOPLATENSE

¿Por qué esa fecha? Ya se ha dicho que es la que coincide con la fundación de la Comedia Nacional y de la Federación de Teatros Independientes. Porque esos hechos tuvieron, como no podía ser de otra manera, una enorme incidencia en la vida cultural uruguaya al elevar el nivel de los repertorios con lo más selecto del teatro universal y con el apoyo de la dramaturgia local, realizados con una creciente idoneidad: un teatro ajeno a todo interés comercial, que fue creando una creciente corriente de público y convirtiendo a Montevideo — porque estas condiciones no las extendemos al resto de la República donde, como veremos al final de esta nota, recién comienzan a darse algunas circunstancias para un mayor y mejor desarrollo de sus escenarios— en una de las plazas más selectas de Hispanoamérica.

También un hecho inesperado, pródigo de consecuencias, que se dio aproximadamente por esa misma época, esto es, desde mitad de la década del 40 hasta 1955, fue que el gobierno del General Perón en la República Argentina impusiera una política de restricciones entre las dos orillas del Río de la Plata que cambió lo que hasta ese momento era normal en las temporadas teatrales locales: sus carteleras provistas casi exclusivamente por compañías porteñas. O mejor sería aclarar: por el teatro comercial porteño. Esta ausencia — impuesta por razones de fuerza mayor— en nuestros escenarios de aquel entonces (increíblemente, a mediados de la década del 40, en Montevideo funcionaban sólo tres teatros de los once que existían en 1917 y mientras se registraba el exorbitante número de cien cines, en una ciudad que por aquel entonces estaría arañando el millón de habitantes), significó el estímulo que faltaba para hacer las cosas por sí mismo. Esto es: comenzar a hacer teatro sin esperar que viniera de afuera. Paralelamente, las dificultades que en esos años encontraban los uruguayos, debido a esa situación coyuntural adversa, cuando hasta entonces la Argentina y su capital habían sido como una prolongación del terruño, frenó la emigración que fatalmente emprendía la gente de teatro cuando comenzaba a destacarse y a buscar horizontes más amplios. Todos esos factores se tradujeron en una toma de posición con respecto a nuestras posibilidades. Toma de posición y de conciencia que se tradujo en una serie de realizaciones que terminaron por darle a nuestro teatro su propia identidad. Porque hasta ese momento no dudamos de darle a nuestro teatro, como anotábamos más arriba, un carácter más rioplatense que local, y al respecto basta considerar algunos nombres significativos que nacieron en nuestro territorio pero se realizaron en la Argentina o, más concretamente, en su capital: los autores Florencio Sánchez, Carlos Mauricio Pacheco, Vicente

Martínez Cuitiño, Alberto Weisbach, Angel Cruotte, Carlos César Lenzi, Ulises Favaro, Orlando Aldama, Wilfredo Jiménez. Sobre el conjunto de estos autores de desigual nivel artístico y búsqueda y logros distintos, me parece ocioso referirme a Florencio Sánchez, sin duda el dramaturgo más dotado del período realista, el más representado y el más estudiado del repertorio rioplatense. En cuanto a Carlos Mauricio Pacheco, paradójicamente, fue el más genuino representante del llamado "sainete porteño"—un género que merece capítulo aparte— y con este ejemplo comprobamos hasta qué punto ciertos autores uruguayos pudieron asimilarse a la otra orilla, un hecho que en aquella época—principios del siglo— podía considerarse completamente normal. Este fenómeno sucedió y sigue sucediendo con el tango, donde Buenos Aires es su meca y polo de atracción; recordemos algunos músicos, cantores y letristas uruguayos que realizaron total o parcialmente su carrera en esa ciudad: Carlos Gardel (no ponemos en duda su nacionalidad uruguaya), Francisco Canaro, Gerardo Matos Rodríguez (el autor de "La Cumparsita" que vivió en esa ciudad algunos años), Carlos César Lenzi (el letrista de "A media luz"), Alberto Vila, Carlos Roldán, Julio Sosa, Horacio Arturo Ferrer, entre muchos otros. Pero volviendo al teatro, no eran solamente los dramaturgos los que, como se dice vulgarmente, "cruzaban el charco". Eran actores de primera línea como José Podestá (el iniciador del teatro nacional rioplatense) y sus hermanos, Santiago Arrieta, Luisa Vehil, Domingo Sapelli, Santiago Gómez Cou y directores como Roberto Tálice y Román Viñey Barrete.

BUSCANDO LA PROPIA IDENTIDAD

Pero, por supuesto, existió también gente de teatro que entre finales del siglo y comienzo de las primeras décadas del actual —y centrandolo ya en el período de los cincuenta años de teatro nacional que enfocamos en este estudio— realizó una obra netamente uruguaya sin salir de su país, como los autores Ernesto Herrera, José Pedro Bellán, Francisco Omhof, Carlos María Princivalle o Justino Zavala Muniz (algunas de cuyas obras entran ya en la década del 40). Las creaciones de estos escritores revelan un mayor grado de madurez con respecto a los autores del llamado ciclo "gaucho" y "paisano"⁵ al cual hemos hecho referencia; con ellos incursionamos en las primeras décadas del siglo XX en ancas del tan ubicuo y oportuno realismo, capaz de dar forma a un teatro que brega por su identidad nacional. Ernesto Herrera es quien, junto a Florencio Sánchez, logra la estatura de un clásico con una obra como *El león ciego* estrenada en 1910, el mismo año de la muerte de Florencio Sánchez. Una generación después—Herrera moría en el 17— Justino Zavala Muniz siguió las huellas de Herrera en obras que reflejan los graves problemas sociales de

⁵ Con referencia a algunos de estos autores del ciclo gaucho y paisano merecen destacarse Elías Regules, Osmán Moratorio y Víctor Pérez Petit, cuya labor literaria va más allá del género dramático.

nuestra campaña en *La cruz de los caminos* y *En un rincón del Tacuarí* en la década del 40 y en *Alto Alegre* a comienzos de la del 40. A sus méritos dramáticos (y narrativos) es necesario también aclarar que a él debemos, en su condición de hombre público surgido de las filas del batllismo (el sector del Partido Colorado que fue gobierno en distintas oportunidades) la creación de la Comedia Nacional.

Pero aparte de dramaturgos hubo también actores que permanecieron en su medio, como Carlos Brussa, una figura que llevó el teatro a todos los confines del país, como Héctor Cuore —que después integraría el elenco de la Comedia Nacional— o grupos de actores y actrices provenientes del radioteatro como Humberto Nazzari, Miguel Moya o Ramiro Lacoste, que arrastraban, obviamente, las limitaciones de esa modalidad, pero que no dejaron de tomar su parte en el crecimiento y en el desarrollo de nuestros escenarios y de contar con un público aficionado, algunos de los cuales terminaron por ser integrantes de la Comedia Nacional y crecer artística y culturalmente, como es el caso de Alberto Candéau, Enrique Guarnero y Maruja Santullo.

Pero también es necesario recordar que antes de 1947, y ya en el período que nos ocupa, porque parte de comienzos de la década del 40, hubo intentos de instaurar un teatro oficial de alto nivel artístico, como lo fue la Escuela Dramática del SODRE (Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica) dirigida por Margarita Xirgu, la eximia actriz catalana que tanto tuvo que ver con los éxitos que alcanzaran las obras de Federico García Lorca y que en aquellos años —1941 a 1943— estaba exiliada de su país y finalmente se radicaría en el nuestro, donde, como un hecho de alcances insospechados para la madurez de nuestro arte escénico, se hiciera cargo de la Escuela Municipal de Arte Dramático y dirigiera durante varias temporadas el elenco de la Comedia Nacional, actuando también como actriz en frecuentes oportunidades. Y también con anterioridad a ese intento del SODRE—pero ya fuera de los límites de nuestro trabajo— los de la Casa del Arte en 1928 y la Compañía Nacional de Comedias diez años más tarde.

La labor de estos pioneros o adelantados del buen teatro no fue, sin embargo, suficiente para darle al teatro uruguayo la continuidad y vertebración que le fijara su identidad; ninguno de esos intentos oficiales tuvo larga duración. Pero el panorama cambió radicalmente de 1947 en adelante —y volvemos a destacar esta fecha— cuando, además del afianzamiento de la Comedia Nacional (que ya a los quince años de fundada hacía giras por Italia y por París y que continuaría haciéndolas por España y por América hasta nuestros días) se amplía la acción de los independientes y se levanta un apreciable número de salas donde desarrollar una actividad vocacional que irá incrementando su nivel artístico. Actividad vocacional, insistimos. Porque con respecto al teatro profesional en nuestro medio es necesario destacar algunas precisiones: en la época a que nos estamos refiriendo, cuando los teatros independientes daban el tono de las temporadas escénicas de Montevideo, salvo la Comedia Nacional —subvencionada, no por el Estado como su nombre lo puede dar a entender, sino por la Intendencia Municipal (Ayuntamiento) de Montevideo— los intentos de

profesionalización tuvieron corta vida. Merece un capítulo aparte el Teatro de la Ciudad de Montevideo, a principios de la década del 60, que constituyeron tres nombres de prestigio como Antonio Larreta y los actores Enrique Guarnero y Concepción Zorrilla. Pero, pese a que llegó a presentar obras de excelente nivel y hasta viajar al exterior (en el Festival de las Naciones de París en 1962) su actividad no pasó de algunas temporadas. Montevideo no ha podido ser, salvo para los subvencionados oficialmente, una plaza profesional estable, esto es, que viva pura y exclusivamente del teatro. En nuestros días la excepción la constituye el teatro El Galpón, después de la experiencia que al respecto adquiriera durante su exilio en México, y los agrupamientos circunstanciales para representar una obra en carácter cooperativo sin pretender un nombre que señale a estos actores como grupo estable, que en la mayoría de los casos ni siquiera disponen de sala propia.

LOS TEATROS INDEPENDIENTES

Pero volvemos otra vez para atrás, a la época en que hacíamos partir el gran impulso de nuestro teatro; volvemos a los últimos años de la década del 40 y primeros de la del 50, donde debemos señalar —y esto es muy importante— que no sólo existió un engrandecimiento material, esto es, más salas, más dramaturgos, más actores, más directores, mayor corriente de público, sino que fue también una toma de conciencia de que el teatro es fundamentalmente un instrumento de cultura que está vinculado al pueblo, que no puede depender sólo de compañías extranjeras, empresarios, capocómicos y textos pasatistas; que a través del teatro se expresa nuestra realidad más profunda. Esa toma de conciencia que se dio en esa fecha clave (1947) y ya antes de esa fecha, aunque en forma esporádica, en las tres experiencias oficiales de 1928, 1938 y 1941 que quedaron truncas, y en algún teatro independiente que navegaba en medio de la general indiferencia (cómo Teatro del Pueblo, fundado en 1937, y algunos otros elencos de los comienzos del movimiento independiente como, por ejemplo, el Teatro Experimental, Tespis, Teatro Polémico Popular o La Barraca) se concretó en diciembre de 1962 con la inauguración de la Carpa, de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, con capacidad para 440 localidades, utilizada en forma rotativa por los elencos federados, y que fue destruida por un temporal en febrero de 1966.

Y es así que a la labor continuada y cada vez más exigente de la Comedia Nacional y de algunos elencos que, como ya anotábamos, existían desperdigados desde 1937, se fueron agregando otros independientes como El Galpón, Club de Teatro, El Tinglado, Teatro Universitario, Teatro Libre, Teatro Moderno, Teatro Circular, Nuevo Teatro Circular, La Máscara, Teatro Universal, Taller de Teatro, La Farsa, Teatro Uno, para referirnos sólo a Montevideo. De estos teatros independientes que vivieron su mejor momento en las décadas del 50 y del 60, permanecen en la actualidad, después de exilios y vicisitudes varias: El

Galpón, El Tinglado, La Máscara, Teatro Circular y Teatro Uno, pero solamente el Galpón y el Circular mantienen una actividad ininterrumpida. Aclaremos, como dato curioso y también significativo, que todos estos teatros vocacionales poseyeron o levantaron su sala propia con el esfuerzo que uno puede imaginar al no poseer ninguna ayuda oficial. Muchos de estos grupos (y de estas salas), tal como aclarábamos, hoy han desaparecido pero en compensación surgieron otros conjuntos que si bien ya no se autoproclaman independientes y pretenden mantener una actividad profesional, no dejan de poseer un cierto carácter vocacional e idealista que los emparenta con la filosofía y los repertorios de los teatros independientes de otras épocas. Tal es el caso de La Gaviota, un grupo formado en épocas de la dictadura (1973-1985), que provenía en su mayor parte de El Galpón, por entonces exilado en México. También es de justicia reconocer la labor que han desarrollado ciertas instituciones culturales como la Alianza Francesa, El Instituto Italiano de Cultura, La Alianza Uruguay-Estados Unidos de América, el Anglo y la Asociación Cristiana de Jóvenes, ofreciendo sus salas en momentos de represión política y carencia de escenarios y donde, contra viento y marea, pudieron llevarse a cabo muchas representaciones y unos siguen realizándose aún hoy, ya reinstaurada la democracia.

LOS AUTORES DEL MEDIO SIGLO

El aporte del teatro independiente a la cultura de nuestro país fue altamente auspicioso. Realizando un balance es posible anotar por ejemplo: que terminaron por imponer una continuidad escénica, una compacta temporada, año a año; que apelaron a un repertorio clásico y moderno de apreciable nivel en sus puestas en escena (a veces de excepcional nivel); que crearon sus respectivas escuelas dramáticas formando actores, directores, técnicos, y en algún caso hasta propiciaron seminarios de autores (aclaremos que en nuestro país, al revés de lo que sucede con los artistas plásticos que siempre han podido beneficiarse con becas y bolsas de viaje para perfeccionarse en el extranjero, pocos fueron los artistas teatrales que viajaron en esas mismas condiciones, por lo que se infiere que el teatro en el Uruguay fue autodidactico y se benefició poco o nada de la ayuda oficial). Por último, cabe destacar que el movimiento independiente, que comenzó con un repertorio apuntalado por el prestigio de algunos nombres de la dramaturgia europea y norteamericana, terminó por dar cabida a los autores nacionales que comenzaron a estrenar sus obras con una continuidad desconocida hasta entonces, con aciertos y errores, naturalmente, pero con la intención de realizar un teatro válido y no piezas pasatistas con el ojo puesto en la taquilla. La Comedia Nacional cumplió también su cuota estimulando la representación de autores locales y aparte de los "clásicos" —Florencio Sánchez, Ernesto Herrera, Justino Zavala Muniz, José Pedro Bellán— puso en escena un buen número de autores contemporáneos, esto es, de aquellos autores que, de un modo o de otro, han representado (y representan) la dramaturgia uruguaya de estos últimos cincuenta años.

Con respecto a esta dramaturgia, en una visión panorámica muy sintetizada, podemos anotar que en sus autores existió, de manera especial en los primeros tiempos del movimiento independiente y en cierta medida también en épocas más recientes y aún actuales, una necesidad de identificación nacional, que lo separara de lo argentino y de lo porteño, esto es, del ámbito ambiguo de lo rioplatense, que se concretó en la realización de un teatro de temática reconocible, uruguaya, que varió en cuanto a la forma. Fue realista y aun naturalista en los “clásicos”, a los que hicimos mención a lo largo de este trabajo, y en muchos de los que estrenaron después de 1947, como en el caso de Andrés Castillo, Rubén Deugenio, Elzear De Camilli, Juan Carlos Patrón, Mauricio Rosencof, Juan Carlos Legido, Rolando Speranza, Alberto Paredes; de todos estos autores acaso la obra más significativa en relación a esta modalidad haya sido *Procesado 1040* de Juan Carlos Patrón que en su época (1959) fue uno de los éxitos más notorios de autor nacional. Utilizó el recurso del “esperpento”, o, lo que en el teatro del Río de la Plata se conoce como el “grotesco criollo”, del que fuera su maestro el argentino Armando Discépolo y que parte de las premisas estéticas del expresionismo; en nuestro medio lo realizó Carlos Maggi en obras como *La biblioteca* o *La trastienda*. Jacobo Langsner —de importante gravitación en los medios teatrales y televisivos porteños— en *Esperando la carroza*. También en algunos casos recurrió, buscando esa identidad nacional a la que nos referíamos, a la evocación de figuras señeras de nuestro pasado, ya fuera del campo de la historia o del arte, como lo hiciera Juan León Bengoa con la figura de José Artigas (*La patria en armas* y el dictador Lorenzo Latorre (*La espada desnuda*) o en el caso Milton Schinca escenificando las figuras del literato Roberto de las Carreras (*Bulevar Sarandí*) y de la poetisa Delmira Agustini (*Delmira*) y en el de Víctor Leites haciendo vivir en el escenario al pintor Juan Manuel Blanes y al reformador de la escuela uruguaya José Pedro Varela. También trataron de bucear en nuestra realidad, y en algunos aspectos de lo que puede llamarse “el inconsciente colectivo”, pero utilizando formas más abiertas y experimentales, las generaciones más jóvenes, de acuerdo a la evolución del teatro en lo que va de este medio siglo, dramaturgos como Ricardo Prieto, Carlos Manuel Varela, Eduardo Sarlós y Alvaro Ahunchain. Encontró formas dramáticas para importantes narradores nacionales y latinoamericanos, como lo hiciera Víctor Leites con el texto de José Pedro Bellán *Doñarramona*, Rubén Deugenio con un texto de Juan José Morosi, *Ana en blanco y negro*, Mercedes Rein y Jorge Curi con un capítulo de *Don Segundo Sombra*, *El herrero y la muerte*, y con una novela de Gabriel García Márquez, *El coronel no tiene quien le escriba*. También hubo algunos intentos aunque fueron minoría —de un teatro poético, desligado de nuestra realidad, con temas universales, cosmopolitas, como lo realizaron Carlos Denis Molina, Héctor Plaza Noblía, Ernesto Pinto y Luis Novas Terra; en el caso de este último es evidente que, aunque integrado al panorama artístico de nuestro medio, no podía olvidar su origen europeo, concretamente alemán.

Y entrando ya en otras consideraciones con respecto a la dramaturgia uruguaya de este medio siglo, también creo que es honesto afirmar que ella — tal vez porque la creación dramática es más compleja y sutil— parecería que no ha seguido los mismos pasos de los otros componentes de la escena, esto es, dirección, actuación, escenografía, luminotecnia, etc., que supiera madurar con mayor rapidez y eficacia. Pero también es sabido que los textos quedan y que la tramoya teatral, una vez terminado el espectáculo, se convierte en crónica. Por supuesto que es prematuro saber qué textos seguirán importando, cuando incluso se da en nuestro medio un hecho altamente negativo: la ausencia de textos teatrales publicados. Esta increíble ausencia ha tratado de ser subsanada, en parte, por el Ministerio de Cultura del primer gobierno democrático surgido después de la dictadura, que encomendó a la directora teatral y profesora de literatura, Laura Escalante, la tarea de hacer una revisión de los últimos cincuenta años del teatro uruguayo⁶ con la publicación de tres tomos, dos de los cuales ya están en circulación. Es interesante consignar aquí el contenido de estos dos tomos y del tercero próximo a aparecer. En el primer tomo constan los siguientes autores con las siguientes obras: Justino Zavala Muniz: *La cruz de los caminos* (1933); Carlos Denis Molina: *Orfeo* (1950); Carlos Maggi: *La biblioteca* (1959); Andrés Castillo: *No somos nada* (1966); Milton Schinca: *Bulevar Sarandí* (1972); Amalia Nieto: *Acrobino* —la autora de esta obra para niños es una de las más destacadas plásticas uruguayas— y Jacobo Langsner: *Esperando la carroza* (1974). En el segundo tomo constan: Jules Supervielle: *El ladrón de niños* (1943) —aclaremos que Jules Supervielle, nacido en Montevideo, es uno de los poetas franceses más importantes del siglo XX—; Juan León Bengoa: *La espada desnuda* (1949); Juan Carlos Legido: *Dos en el tejado* (1957); Juan Carlos Patrón: *Procesado 1040* (1957); Mauricio Rosencof: *Los caballos* (1967); Alberto Paredes: *Decir Adiós* (1978) y Carlos Manuel Varela: *Los cuentos del final* (1981). En cuanto al tercer tomo aún no aparecido, constará del siguiente material: Ángel Rama: *Lucrecia* (1960); Víctor Manuel Leites: *Doña Ramona* (1980); Luis Novas Terra: *La vida color topacio* (aprox. 1970); Sergio Otermin: *Semilla Sagrada* (aprox. 1985); Ricardo Prieto: *El desayuno después de la cena* (1988) y Héctor Plaza Noblía: *Los puros* (1953).

De muchas de estas obras y de estos autores hemos hecho referencia en las páginas precedentes.

LA DICTADURA

Los acontecimientos que se precipitaron en 1973 como consecuencia de la dictadura cívico-militar produjeron el previsible saldo negativo en el área cultural de país y, como no podía ser de otra manera, también en el teatro: la disolución por decreto de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes;

⁶ *50 años de teatro uruguayo. Antología.* Selección y coordinación de Laura Escalante. (Montevideo: Edición del Ministerio de Educación y Cultura, Tomo I, 1988. Tomo II, 1989).

La mayor parte de los integrantes de El Galpón que tomaron el camino del exilio; la confiscación de su sala principal en la Avenida 18 de Julio; el alejamiento de invaluables trabajadores de la escena, algunos de los cuales no regresaron al Uruguay cuando en 1985 se reinstaló la democracia; la prisión a la que fueron sometidos durante largos años los dramaturgos Mauricio Rosencof e Hiber Conteris; el desaliento de tanta gente que, al perder sus trabajos, tuvieron que sobrevivir sin dedicar al teatro las energías que le dedicaban en épocas favorables, entre tantos otros problemas. Pero de cualquier manera en 1973 — fecha del golpe de estado que barrió la democracia— el teatro uruguayo estaba suficientemente afianzado como para sobrevivir al derrumbe general de la cultura que significaron los militares en el poder, y si bien desaparecieron muchos grupos, otros pudieron afirmarse a pesar de las dificultades, como el caso del Teatro Circular de Montevideo que en ese período llegó hasta inaugurar una segunda sala. También es necesario registrar el notorio aumento del interés por parte del público—en especial del público joven— por la dramaturgia local; acaso los momentos de crisis como los que se vivieron durante la “década terrible” sean paradójicamente propicios para echar una mirada en profundidad sobre nuestros problemas; acaso porque de esa manera afirmamos nuestra personalidad y nuestra identidad cuando fuerzas oscuras tratan de abolirlas. Algo así puede hacer comprender la corriente popular que generaron obras como *El herrero y la muerte* de Jorge Curi y Mercedes Rein y *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites en la primera mitad de la década del 80 que sólo puede ser comparada con lo que en la temporada de 1957 sucediera con *Procesado 1040* de Juan Carlos Patrón, si bien las circunstancias políticas de aquellos años eran bien distintas.

EL TEATRO EN EL INTERIOR

Dejamos al margen, para no alargar demasiado este trabajo, el capítulo referente al Teatro en el Interior. Este merecería un estudio pormenorizado porque ya en 1985 existían 47 elencos vinculados de una u otra forma al “Movimiento de Teatristas del Interior”, algunos de larga trayectoria como el de la localidad de Libertad, El Telón de Florida, el Pequeño Teatro de Duranzo y el Teatro de la Ciudad de Paysandú, habiéndose realizado ya varios Encuentros y Festivales en distintas localidades más allá del perímetro capitalino, y siempre sobre la base de poner en escena obras de autores nacionales. De esta manera se van agregando nuevos nombres a la dramaturgia uruguaya, surgidos de estos Encuentros, como el caso de Ana Magnabosco, que incluso llegó a ser estrenada por la Comedia Nacional.

CONSIDERACIONES FINALES

De cualquier manera, estos son hechos demasiado recientes cuyas consecuencias podrán profundizarse cuando las cosas puedan verse con mayor perspectiva, como, por ejemplo, la tendencia actual, especialmente de las

nuevas generaciones, de desdeñar el texto clásico, es decir, el teatro "armado" como drama que se viene dando, con diferentes formas y enfoques desde su aparición en Grecia, para preferir la improvisación o el texto colectivo o el enfoque de la dirección que pretende hacer del libreto un elemento secundario o el *collage* escénico o el texto subordinado a la música o a la expresión corporal.

Sin embargo todo parece anotar que el teatro uruguayo, por diez años largos debilitado por ausencias notorias y por un clima persecutorio y represivo durante la dictadura, a la que se agregó en esa época y en la actual la crisis económica que golpea todos los sectores de la sociedad, no abdicó en la lucha que libró y que libra para mantener dignamente un teatro que ganó su lugar no sólo porque supo hacerse de una dramaturgia propia, sino que la complementó en todas las demás áreas a base de trabajo, sacrificio y superación.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTARIA

- Legido, Juan Carlos, "El mundo del espectáculo", *Enciclopedia Uruguaya* 52 (Montevideo: Editorial Arca, 1969).
- Ordaz, Luis, *El teatro en el Río de la Plata* (Buenos Aires: Edición Futuro, 1946).
- Rela, Walter, *Breve historia del teatro uruguayo (de la Colonia al 900)* (Edición Universitaria de Buenos Aires, 1966).
- Rela, Walter, *Diccionario de autores uruguayos* (Montevideo: Editorial Proyección, 1988).
- Rela, Walter, *El teatro actual, Capítulo oriental* 31 (Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1969).
- Rela, Walter, *Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo (1916-1964)* (Montevideo: Editorial Síntesis, 1965).

