

## La dramaturgia de Ibero Gutiérrez: desde los manuscritos a la puesta en escena

---

*Alejandra Dopico<sup>1</sup>*

Instituto de Profesores Artigas/ UdelaR

### Resumen

Reflexiones en torno al proceso de puesta en escena de dos piezas dramáticas de Ibero Gutiérrez (1949-1972), publicadas en 2017, la recepción de las mismas y su actualidad en diálogo con sus hacedores (director y actores). Este trabajo trata sobre el sentido de espectáculo de las piezas originarias, y los lugares de indeterminación que el desafío de su representación plantea a cincuenta años (1968) de haber sido escritas por el joven autor.

**Palabras clave:** Dramaturgia 1968, teatralidad, puesta en escena y recepción, manuscritos Ibero Gutiérrez

### Abstract

Reflections on the staging process of two dramatic pieces by Ibero Gutiérrez (1949-1972), published in 2017. The reception of them and their actuality in dialogue with their makers (director and actors). This work exposes the sense of spectacle of the original pieces, and the places of indetermination, that the challenge of their representation poses fifty years after having been written by the young author (1968).

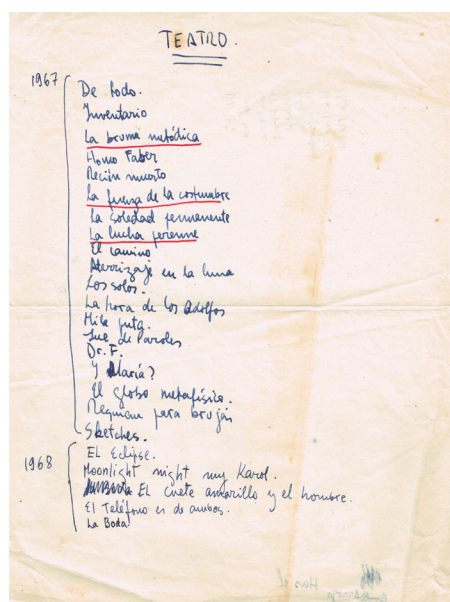
**Keywords:** Dramaturgy 1968, theatricality, staging and reception, manuscripts Ibero Gutiérrez

---

<sup>1</sup> Es profesora egresada del IPA. Participa como investigadora adjunta en los proyectos Delmira Agustini e Ibero Gutiérrez en el Archivo Literario de la Biblioteca Nacional, bajo la dirección de la Dra. Carina Blixen y del Prof. Luis Bravo, respectivamente. Realiza su tesis para la Maestría en Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del Teatro en UdelaR. En 2017 publicó junto a Luis Bravo *Mover el antiguo instrumental de la noche. Teatro completo* de Ibero Gutiérrez. Correo electrónico: adopico77@hotmail.com.

Para este número de *Lo que los archivos cuentan* propongo reflexionar sobre el recorrido que los primeros originales de la obra dramática de Ibero Gutiérrez transitaron hasta su teatralización. Es el fin de un circuito creativo y reflexivo natural en la dramaturgia que, en este caso, se cierra cincuenta años después de ser escrito.<sup>2</sup>

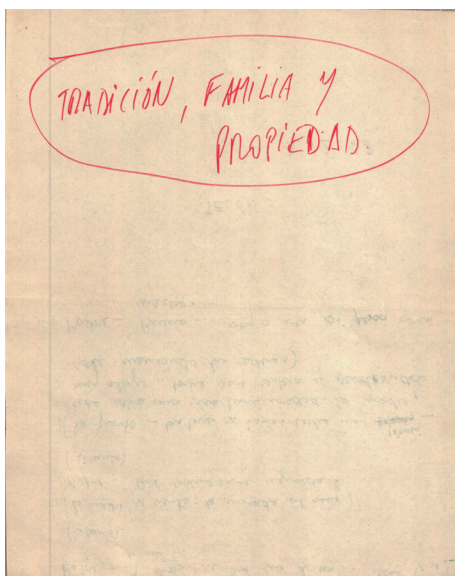
Del total de las piezas dramáticas consultadas (cincuenta y siete), trece están fechadas en el año 68, sin embargo, solo cinco de ellas fueron registradas en un índice personal por el autor. Dos de ellas, a pesar de estar referidas, no constan en el archivo. El índice está realizado en hojas tamaño carta sin renglones, a tinta azul y rojo para los subrayados, el autor distingue por medio de dos llaves las creaciones del año 67 y las correspondientes al año 68 escritas al momento de ese registro.



2 El archivo Ibero Gutiérrez ingresó en la Biblioteca Nacional en el año 2014 mediante gestión del entonces director Carlos Liscano. En esa oportunidad es que se comienza a considerar la evolución del artista en el plano de la dramaturgia. En una primera etapa, realicé un ordenamiento general de su obra y más tarde concentré el trabajo en la ordenación cronológica de las obras dramáticas. De esa instancia surgen 290 folios (228 manuscritos y 62 mecanografiados) que digitalicé y transcribí para que, finalmente, pudieran ser difundidos en julio de 2017. La obra dramática, hasta ese momento inédita de Ibero Gutiérrez, fue reunida entonces en *Mover el antiguo instrumental de la noche. 57 Piezas dramáticas o Teatro Completo*, producto de la investigación del Prof. Luis Bravo y de la colaboración de quien firma este escrito, gracias al apoyo de Sergio Mautone por el Ministerio de Educación y Cultura y de Esther Pailos, actual directora de la BN. Sus respectivos apoyos permitieron que se procesaran los manuscritos en vistas de esa publicación durante un período aproximado de dos años.

De los originales de las obras dramáticas correspondientes al año 68 recibidos por BN, tres están mecanografiados y los ocho restantes son manuscritos. Estos documentos se caracterizan por estar escritos en tinta roja o azul, excepto uno de ellos escrito a lápiz. Sus títulos están en *drypen* o remarcados en tinta de lapicera. Resulta curioso que en su mayoría se lee el título de la obra al dorso del último folio y en sentido opuesto al original del mismo. Estos documentos son precedidos por un texto carátula, escrito con *drypen* azul, donde se lee /Teatro 68. Teatro. Pop Lit/

En diciembre de 2017, se estrenaron dos textos reunidos en *Mover el antiguo instrumental de la noche. 57 Piezas dramáticas o Teatro Completo*.<sup>3</sup> Estos son: “Vivir en vivo” (1968) y otro que tiene tres títulos “Teatro para el



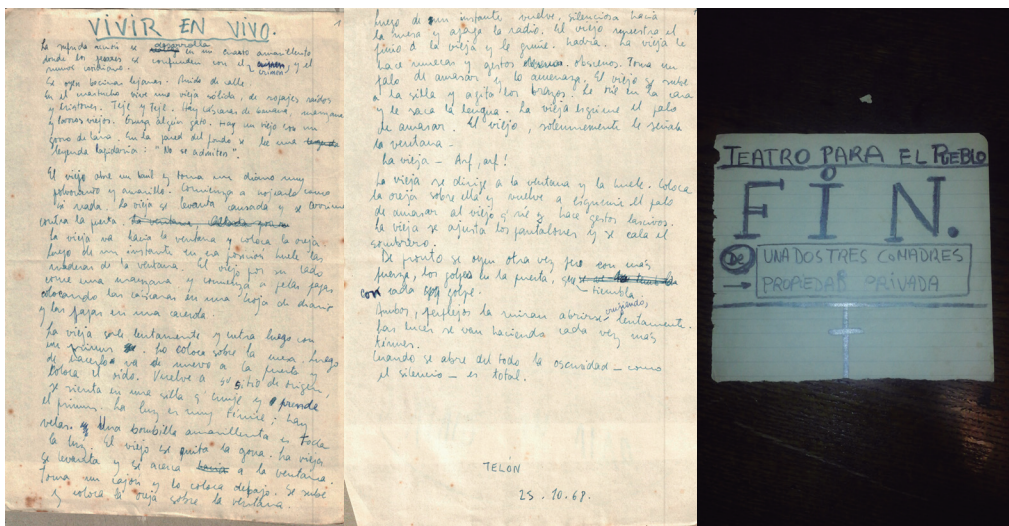
pueblo”, “Una dos o tres comadres” o “Propiedad privada” (s/f). El original de “Vivir en vivo” consta de siete folios, solo escritos en el recto de la hoja y en tinta azul. Es de destacar que apenas se muestra corregida o con sob Borrados. En el folio final se lee la fecha exacta “25/10/68”.

<sup>3</sup> El marco del proceso que lleva a la representación de la obra, es el proyecto propuesto por Luis Bravo y quien escribe al MEC que cuenta con tres etapas: publicar la obra, difundirla con miras a su representación por parte de grupos de teatro activos en el presente y realizar la puesta en voz del proyecto magnetofónico. Esta última etapa es la que permanece pendiente, pero en cuanto al segundo punto, se hizo un convenio directamente con Santiago Sanguinetti, director de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), de tal manera que las obras fueran tratadas por el equipo docente de la institución en la segunda mitad del año lectivo 2017. Enrique Permu, en tanto docente de la EMAD, toma contacto con el material en el ámbito de dicha institución y lleva el proyecto de representación a la escuela del Teatro Polizón, que dirige.

Con respecto al original de “Propiedad privada”, se trata de un manuscrito compuesto por sesenta y dos folios escritos a lápiz en el recto y el verso de hojas de cuaderno con espiral. En este caso, en el último folio y precediendo a la palabra “fin”, se lee “Teatro para el pueblo”. Según Bravo (2015), tal vez el modelo seguido es el de la República española, en el año 1931. Como enseñanza de los valores políticos, la preposición “para” indicaría esa trasmisión de cultura de uno a otro sector social (Gutiérrez, 2017, pág. 261). En la parte inferior de la hoja se lee “Una dos o tres comadres o Propiedad privada”. Esta múltiple titulación se registra, también, en otras de sus piezas dramáticas y puede explicarse desde dos ópticas; una es comprender la propuesta desde el ejercicio lúdico característico en la dinámica del autor y la otra posibilidad es realizar una lectura genética del manuscrito. Desde esta perspectiva, esa “o” puede funcionar como testimonio de un proceso de creación y, al tratarse de materiales de trabajo que nunca llegaron a ser puestos a punto por el autor para una posible publicación, tal vez, el proceso de selección del título no habría terminado.

Con la publicación de *Mover el antiguo instrumental de la noche* (2017) se ponen en movimiento esos originales para cumplir, finalmente, con el circuito natural del género al que pertenecen. En el estreno estas obras fueron precedidas por un fragmento de *Final de Partida* de Samuel Beckett, enmarcando así la propuesta de Gutiérrez, en una línea estética del Teatro del Absurdo.

Frente a esta dinámica propia de la dramaturgia cabe introducir nociones que proporcionan elementos de análisis que dejan en evidencia la complejidad del asunto. Fernando de Toro (2008), a partir de la lectura de



aspectos teóricos vertidos tanto por Ingarden como por Mukarovsky sobre la teoría de la recepción, señala que en toda relación entre texto y lector existe un lugar de indeterminación que tiende a ser completado o colmado por el lector/público en diferentes etapas.

En su trabajo afirma que los lugares de indeterminación existen porque “es imposible determinar todo lo narrado” (pág. 155), es allí donde el lector/espectador comienza a completar este proceso creativo particular. El investigador propone tres etapas para lo que llama proceso de “colmataje” (pág. 156), ellas son: *objetivación*, *actualización* y *concretización*. Entiende por *objetivación* el proceso de llevar del plano imaginativo al plano de lo material y concreto todo aquello que integra la situación inicial imaginativa propuesta por el texto dramático. El paso siguiente, al que llama *actualización*, tiene lugar cuando se produce la “percepción misma de las objetividades sugeridas” (pág. 157); pero la *concretización* es el modo de presentarse de la obra, la forma concreta en que esta es captada y asimilada por el lector. Es el momento en el que el lector la completa y de ahí que De Toro entienda que esta es una instancia de entidad en la construcción del sentido de la obra (pág. 159).

Acerca de esta naturaleza del texto dramático, cabe preguntarse por la figura del director, no solo como lector tipo que dará cuerpo y, según lo antes visto, *objetivará* y *actualizará* eso que existe, en principio, solo en el papel, sino la del primer responsable de brindar el relieve escénico luego de cincuenta años de que la obra ha permanecido en silencio.

A propósito, conversé con Enrique Permuy,<sup>4</sup> Patricia Gondar<sup>5</sup> y Sergio Gereda.<sup>6</sup> Pregunté a Permuy:

–De Toro se refiere a *colmataje* cuando pretende explicar la importancia de la lectura directoral. ¿Cuáles han sido esos espacios que has considerado necesario *colmar* de los textos dramáticos de Ibero Gutiérrez que has representado?

---

4 Es actor, docente de teatro y director. Desarrolla su actividad desde 1976. En 1991 cofundador de la escuela de teatro “La comuna”. En 1994 conforma Polizónteatro. Como director en 1995 crea la versión del Popol Vuh (Códice Maya) para espacios abiertos, el espectáculo obtiene dos nominaciones al Premio Florencio. Siempre en la línea de la investigación, con Polizónteatro realiza más de 60 actuaciones para espacios no convencionales. Ha participado en festivales, seminarios, como alumno, actor, director o profesor en Argentina, Brasil, Chile, Perú, Ecuador, México, Portugal, España, Dinamarca y Suecia. En la actualidad es: director de Polizónteatro y la escuela del grupo. Docente de arte escénico en la EMAD desde 2007, dirige el grupo de teatro comunitario “Tejanos” con el apoyo de “Esquinas” de la IM.

5 Actriz, Polizónteatro, bajo la dirección de Permuy.

6 Actor, Polizónteatro, bajo la dirección de Permuy.

Permy: Para mí, el director es un intermediario entre el autor (si se parte de un texto dramático, como en este caso) y la puesta en escena. El texto escrito es la expresión del mundo escénico que el autor imagina. Las indicaciones escénicas y diálogos que escribe intentan transmitirlo. No es que le falte algo, es que se tradujo en palabras y luego hay que volver a traducirlo en acción escénica. Los buenos textos guardan mucha información que a veces no es visible en sucesivas lecturas y pueden descubrirse en el propio proceso de ensayos, con la colaboración de los actores y técnicos.

En este proceso que va desde las imágenes que el texto leído despierta en el director y pasa por los ensayos, surgen nuevas significaciones, revelaciones a veces, una sensación de descubrir algo oculto. Obviamente este proceso está determinado por las subjetividades del director, actores y técnicos y es el director el que asume la última palabra. Sería este trabajo paciente en los ensayos y relecturas, encontrando tonos y ritmos, intenciones y sentidos precisos, más algunos recortes al texto original cuando lo consideré extenso o excesivamente reiterativo, el que podríamos decir que colma lo que el texto ofrece. El autor sabe de antemano que su obra va a ser representada de modos muy distintos de acuerdo a quienes la pongan en escena. Sabe que da lineamientos precisos para que pase algo inesperado. Creo que en el absurdo esto sucede de un modo más extremo. Es una pena que Ibero no disfrutara la oportunidad de ver sus obras puestas en escena. Seguro que se sorprendería y entusiasmaría con muchas cosas que nunca imaginó.

De igual manera, Ionesco (2002) plantea que la labor creativa del director: “debe revelar, descubrir lo que hay o lo que considera más verdadero o profundo en la obra que elige [...] debe haber colaboración y cada uno es cómplice del otro” (pág. 185).

Es decir, la experiencia directoral es la que volverá por medio del espectáculo esas palabras escritas en el plano del papel al mundo de la representación para el que surgieron en la imaginación del dramaturgo y en ese circuito parecen desvelarse sutilezas que el tamiz de la palabra puede no representar. En ese transitar creativo que implica la creación del espectáculo el mismo autor del texto dramático podría verse sorprendido en la *actualización* y entonces en este trecho ocurre lo imaginado y, de esta forma, se cierra la primera etapa del proceso creativo con la *concretización* asistida por el público en la puesta en escena.

En consecuencia, se asiste a un proceso dinámico dado que, desde la lectura del director hasta la del espectador final, se le otorgará al texto escrito una perspectiva acorde al contexto social desde el cual ese texto es leído. Siguiendo a De Toro (2008), el texto dramático está enmarcado en una circunstancia social y un tiempo concreto, no obstante esa condición,

su puesta en escena puede actualizarlo desde la lectura que de él realice el director, de ahí que proponga para referirse a este, el vocablo *escriptor* que alude a esa instancia articulada de creación (pág. 41).

En este punto del desarrollo es inevitable incluir un concepto que surge de lo planteado antes, este es el de *horizonte de expectativa*.<sup>7</sup> Para explicar esta noción se parte de las coordenadas sociales, económicas, políticas y culturales propuestas en el texto mismo, es decir, el mensaje contenido en la obra es producto de un dramaturgo que lejos de ser ajeno, está situado en un tiempo y espacio determinado. Esa lectura implícita en la obra se identifica como *horizonte interno* (pág. 162) y con la expresión *horizonte público* se refiere a la valoración de la obra, pero desde la perspectiva del destinatario.

De acuerdo con esta especificación, la obra contiene un horizonte interno que de alguna manera también se dirige a un lector determinado, es decir, tiene un destinatario tipo. En este punto es que se instala una particularidad en la obra de Ibero, dado que el horizonte interno de sus obras que van dirigidas a un público determinado, nunca fueron vistas por ese público. El dramaturgo en vida no hizo referencia a este plano de su creación, no compartió el material más que con su círculo íntimo. Es en esa instancia que el director, Permuy, articula el horizonte interno con el horizonte público integrado por espectadores que llegan cincuenta años después a cerrar el circuito teatral.

En el caso del horizonte interno de las obras de Ibero, este se nutre del contexto social, histórico y cultural del Uruguay de los años sesenta y más precisamente de sesenta y ocho. La revolución cubana (1959) había jugado un papel determinante al respecto, y el utópico “hombre nuevo” parecía materializarse. En Uruguay desde el año 1963<sup>8</sup> operaba el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, y en lo cultural dicen presente Sartre, Camus, Marcuse y Ionesco, entre otros. Así que, el horizonte interno planteado por Gutiérrez será el de la insurgencia del 68 en Uruguay que, como se sabe, también tiene la mira en el contexto social y cultural global. Sin embargo, delinear el horizonte de expectativa del receptor puede que sea una tarea innecesaria cuando se asume que este será actualizado y concretizado una y otra vez, de la mano de las sucesivas puestas en escena. En consonancia con lo antes planteado, De Toro afirma que el sentido de la obra llega con “la sincronía en la cual se sitúa el lector presente y la diacronía de la obra” (pág. 163), es decir, este no viene invariable en el texto

7 Término propuesto por Hans Robert Jauss como resultado de sus estudios sobre la Teoría de la recepción.

8 Asalto a las instalaciones del Tiro Suizo de Nueva Helvecia.

dramático, sino que se lo otorga el lector y en esa instancia es donde surge el sentido final del texto.

En ese rol articulador es que el director lleva adelante el proceso de comprensión de un texto, lo somete a las etapas arriba señaladas y junto con la puesta en escena le otorga el sentido que cierra el proceso creativo iniciado en los años sesenta por Ibero Gutiérrez.

Con respecto a esta dinámica que se da en la dramaturgia que parte de un código, el escrito, para ser representado en un espacio que reúne en simultáneo varios sistemas: además de la palabra, el sonoro, el lumínico, el escenográfico; desde lo actoral, lo gestual, en definitiva, todo lo referente a la puesta en escena, Permy afirma:

Esta dialéctica entre el texto escrito y la puesta es para mí un proceso intuitivo, de ensayo y error, más que intelectual. No es diferente abordar una obra de Ibero a una de Maggi o Lagsner de la misma época. Sí creo que se percibe en algunos momentos la falta de experiencia de Ibero y su juventud, en algunos excesos verbales. Aunque por otra parte es sorprendente la gran cantidad de recursos y eficiencia de su teatralidad. Tenía entre 17 y 19 años y era un espectador de teatro, no alguien que conociera los procesos de puesta en escena y actuación.

Cuando hablo de la rica teatralidad y variedad de recursos, me refiero a su capacidad de utilizar en sus obras, con mucha inteligencia e intuición, la disposición espacial, el vínculo con los espectadores, los elementos escenográficos, de vestuario, indicaciones sonoras, objetos y los efectos de luz, junto a la palabra; además de las situaciones cargadas de acción y pensadas desde la acción escénica. O sea que la de Ibero es una dramaturgia compleja, global, donde el texto hablado se entreteje con los otros “textos” (escenográfico, lumínico, etc.) que componen el lenguaje teatral. El sentido etimológico de texto es tejido justamente. Este enfoque es muy contemporáneo y lo que me sorprende es que lo manejara con tanto oficio alguien tan joven que, además, hasta donde sé, no participaba en los procesos de puesta en escena, sino que era un atento espectador y lector.

En síntesis, la teatralidad parece ser un punto de partida para Ibero al concebir sus obras. Le importa tanto o más el juego escénico y de qué manera este afecta, sorprende y/o descoloca al espectador como la temática que elige.



Con respecto al horizonte interno del que se parte según la lectura del presente de Ibero Gutiérrez, afirma que:

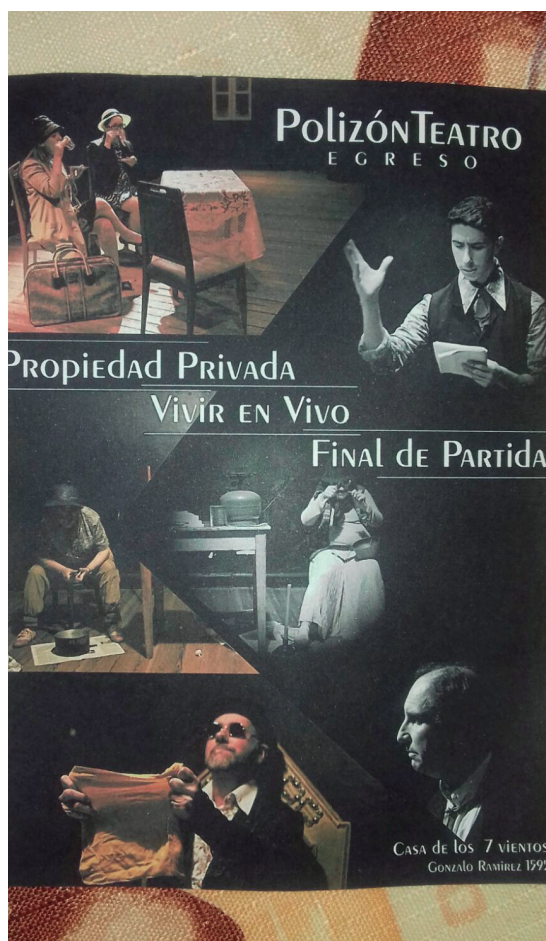
El sentido [general] de las obras junto a sus estructuras, son los planos y memoria descriptiva del edificio, aludiendo a la arquitectura. La puesta en escena es el edificio habitado. El sentido original debe prevalecer más que ninguna otra cosa.

### Proceso de actualización y concretización a cincuenta años del 68

Como se ha dicho más arriba, el colectivo PolizónTeatro lleva a escena, por primera vez, dos textos dramáticos de IG los días 13 y 16 de diciembre de 2017. La puesta tuvo lugar en Casa de los 7 vientos.

En *Vivir en vivo* participan dos personajes, el viejo y la vieja (representados por Laura Álvarez y Agustina López, respectivamente) sin nombres que los individualicen. Lo que distingue a esta pieza del resto es la casi inexistencia de diálogos, la abundancia de gestos y, como consecuencia de esto, las numerosas indicaciones. Ambos personajes transitan por la comicidad que en algún momento logra un alto nivel de tensión que bordea lo siniestro. Otro aspecto a señalar es el uso de disfraces por parte de los personajes en escena que, entre movimientos y gestos obscenos, juegan con su imagen para de alguna manera ridiculizar o poner en cuestión la rigidez de los roles del teatro tradicional que no parece ser más que una prolongación de los estereotipos sociales.

El escaso diálogo es otra característica que pone de manifiesto, entre otros, el papel de la comunicación, su ineficacia, dado que en esta propuesta que es mayormente gestual, tampoco lo histriónico es suficiente para que los personajes logren conectarse. Hay que mencionar otro elemento que la vuelve particular como es el hecho que el dramaturgo haga participar al público de manera explícita cuando indica que uno



de los personajes le lanza una pelota y al ser esta devuelta, el personaje insulta al espectador que lo hace.

De esta manera, se cortan varias líneas con la mimesis tradicional; se presentan personajes que se disfrazan y juegan con su rol, carentes de profundidad psicológica, fútiles, ausentes o con precaria comunicación; una cuarta pared que cuestiona las coordenadas de lo que nos contiene, representando así la experiencia del sinsentido que define a las piezas absurdas.

El director es el intermediario que inevitablemente establece una lectura previa antes de la que realizará el público. Por este motivo, es menester recordar que el metatexto planteado por IG en el año 68 es *actualizado* por la lectura directoral que surge de sus coordenadas y luego por la apropiación que realice el actor que lo interpreta por primera vez. Acerca de este ejercicio Permy explica:

En el caso de las obras de Ibero que dirigí fue muy evidente este proceso, especialmente en *Vivir en vivo*, una obra donde escasean las palabras, sobresale el ambiente y el accionar de los dos personajes. No tenía muy claro al leerlas, los móviles de los personajes.

El teatro del absurdo es creado desde ideas, pero también desde el inconsciente, alude a cosas del quehacer humano de un modo lúdico, aun cuando exprese una tragedia. Por otro lado, los autores eligen ciertas técnicas, como la repetición, los juegos de palabras, los malentendidos, llevar situaciones o personajes simples a un extremo de tensión, de exacerbación, etc. El efecto que estas técnicas tienen se descubre al jugarlas, allí se encuentran sus ritmos, énfasis y el actor descubre sentidos que *a priori* no entiende y que definen la manera de ser y mirar al mundo de su personaje, una cierta coherencia.

De esta manera se asiste a la primera actualización del texto dramático que enmarca esta puesta en escena, según sus características y como estrategia de lectura directoral, bajo el modelo estético del Absurdo. Confluyen en ella el desánimo, la deshumanización y el sinsentido que tal modelo estético concita.

Algo semejante ocurre con la puesta en escena de *Teatro para el pueblo. Una dos tres comadres* o *Propiedad privada*. En el original se ofrecen estas opciones de títulos posibles o todos a la vez como estrategia lúdica característica del autor, sin embargo, en el rol de “coautor” o “escritor”,

siguiendo el marco teórico trabajado, Permuy ha elegido uno por considerarlo desde su metatexto el más “sugestivo”. Esta elección es un ejemplo más de la continuidad del proceso creativo iniciado por IG.

–Con respecto a esta dinámica entre dramaturgo y director, ¿cómo se logra esa dialéctica o *complicidad* de la que habla Ionesco con textos que esperaron para *concretizarse* cincuenta años sin una instancia intermedia de lectura?

Permuy: Con respecto al desenlace, por ejemplo, tenía curiosidad por ver el efecto de bajar la luz y seguir oyendo a estas dos mujeres. ¿Por qué se le ocurrió este final, qué sensaciones o lecturas causará...? No lo sé, simplemente nos gustó y opera como doble final: parece que se acaba la obra al bajar la luz, pero siguen hablando en la oscuridad como si nada pasara y de pronto paran... Pero sí, descubrí algo: es el único momento donde la mujer de mundo se emociona, se torna cálida y entre ambas se da algo cercano e íntimo como no se dio antes en la obra. A su vez, el espectador siente esa intimidad gracias a la oscuridad.

*Teatro para el pueblo. Una dos tres comadres* o *Propiedad privada*, es una pieza compuesta por tres personajes que, en la puesta de Polizón Teatro, fueron recreados por Patricia Gondar, una mujer; Rachella Limongi, La mujer de mundo; José guerra, El joven.

El texto comienza con la voz de *La mujer de mundo* sin contar con indicaciones previas que le otorguen un marco a la escena. Sin embargo, se deduce por medio del diálogo que bien podrían representar a mujeres de la clase media uruguaya. Una de ellas, *la mujer*, junto a su esposo, es dueña de una galletería en la ciudad de Atlántida. Ella dialoga con *La mujer de mundo* que es la que le ofrece a la pieza esa visión de lo nuevo, lo desconocido, pero fundamentalmente extranjero, que en la sociedad uruguaya está sobrevaluado. Esa distorsionada lectura es presentada en clave absurda. *El joven* le brinda la frescura, la poesía y la irreverencia a la que IG acostumbra.

El día del estreno, al finalizar la puesta de *Propiedad privada* y refiriéndose al personaje *El Joven*, Permuy indica:

Creo que Ibero expresa a través del joven algunos aspectos de su visión del mundo y las personas, como la frivolidad y resentimiento del intelectual que alaba el arte por el arte, el egocentrismo de este y de la mujer de mundo que se resienten por tonterías. También el joven menciona al autor (Ibero), lo introduce en la obra. Pero especialmente veo a Ibero en las poesías que el joven recita (son, dice, de un “amigo”). Son poemas del todo absurdos y

en efecto surrealistas por momentos tal cual dice; de una enorme potencia, musicalidad y sugerencia. Bellos poemas, que siento que Ibero se da el permiso de escribir porque están en ese contexto “ridiculizado”.

De alguna manera lo relaciono con este sentimiento que Ibero tenía de no mostrar su obra, sabiendo que posiblemente sería criticada o incomprendida por algunos izquierdistas con quienes compartía militancia y una misión de cambiar el mundo.

Él, además de hombre comprometido con su época y sociedad, era ese joven individualista, irreverente, ácido, irónico y juguetón que se expone mostrándose como es, aunque quede en ridículo e inquieta al público que lo juzga. Un joven que además (en la obra) es afeminado (algo muy difícil de mostrar en el 68).

En varios aspectos me sorprende la vigencia de su obra y temáticas que aborda.

Siguiendo la línea de progresiva creación del texto dramático a la puesta y pensando en la lectura realizada por los actores que le proporcionan ese horizonte público que dialoga desde este 2018 es oportuno preguntarles por el aporte de la obra dramática de Ibero Gutiérrez a la dramaturgia uruguaya.

Para Patricia Gondar (Mujer en *Propiedad privada*):

La obra de Ibero Gutiérrez aporta a la dramaturgia uruguaya, por un lado, una forma de abordar y reflexionar sobre temas políticos, sociales, filosóficos y de las relaciones humanas, cargados con la tinta de su corta e intensa experiencia de vida. Por otro lado, es una linda excusa para incursionar en el género del absurdo, escudriñar en él y llegar al fondo de los personajes, los cuales están interpretando una realidad que se repite de generación en generación. Entrar en zonas difíciles: los prejuicios, la sociedad, la intelectualidad, el poder, los miedos, la soledad, el vacío. Es decir, la vida real que no se ve o no queremos que se vea. En lo personal en la obra que tuve oportunidad de participar, *Propiedad privada*, me sentí sumamente honrada de poder dar vida a un personaje que Ibero escribió hace tantos años, pero a su vez tan actual. Con pinceladas de humor se dibuja el drama de una sociedad.

Al respecto Sergio Gereda (Ham en *Final de partida*) afirma que:

La literatura de Ibero fue un grato descubrimiento para todos nosotros, y recuperar su obra es una forma de reconocimiento a un joven y talentoso dramaturgo uruguayo, que fue un adelantado para su época, un gran observador de la realidad; alguien a quien todo le interesaba, desde la

política, la literatura, el teatro; alguien que supo reflejar e interpelar el mundo que le rodeaba, a través del absurdo y el humor.

Ibero Gutiérrez propone la lectura de su obra desde lo que llama su Anti-teatro; a partir de esto formula un discurso enmarcado en una estética rupturista que cuestiona las coordenadas del teatro realista y que resulta, a la vez, testimonio de un tiempo en el que el arte también es acción. Forma y contenido revolucionan.

Con la puesta en escena se actualiza el texto dramático en un proceso creativo que se inicia en el año 68 con la composición de estas obras y se concretiza con la lectura desde un presente concreto.

## Bibliografía

ARCHIVO DE IBERO GUTIÉRREZ, originales manuscritos y mecanografiados en custodia de la Biblioteca Nacional

ARTAUD, Antonin (1978). *El teatro y su doble*, Trads. Enrique Alonso y Francisco ABELENDA, Barcelona: Edhasa.

BRAVO, Luis (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya 1950-1973*. Montevideo: Estuario Editora.

\_\_\_\_\_. “El paciente revelado de un poeta urgente y rebelde” en *Lo que los archivos cuentan*, N.º 2, Montevideo, Biblioteca Nacional, 2013, p. 331.

\_\_\_\_\_. (2015). “La poética insurgente de Ibero Gutiérrez”, *[Sic]*, N.º 12, Año V, Montevideo, Aplu, p. 85.

DOPICO, Alejandra (2015). “Primera exploración al teatro de Ibero Gutiérrez” *[Sic]*, N.º 12, Año V, Montevideo, Aplu, págs. 78-80.

DUBATTI, Jorge (1990). “El teatro del absurdo en Latinoamérica”, *Espacio de crítica e investigación teatral*. Buenos Aires, págs. 115-123.

\_\_\_\_\_. (2008). “Relectura de Flores de papel: dramaturgia vertical y producción de sentido político”. *Tiempo, texto y contexto teatral*. Editorial Galerna.

ESSLIN, Martin (1966). *El teatro del absurdo*, Trad. Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral.

GUTIÉRREZ, Ibero (2017). *Mover el antiguo instrumental de la noche*. Edición y prólogos Luis Bravo y Alejandra Dopico. Montevideo: Estuario Editorial.

MARKARIAN, Vania (2012). *El 68 uruguayo, el movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Universidad Nacional de Quilmes.

\_\_\_\_\_. (2011). “Sobre viejas y nuevas izquierdas. Los jóvenes comunistas uruguayos y el Movimiento estudiantil de 1968”. Secuencia. *Revista de historia y ciencias sociales*, núm. 81 setiembre-diciembre, México, págs. 159-186.

\_\_\_\_\_. (2016). *Uruguay, 1968: Student Activism from Global Counterculture to Molotov Cocktails*. University of California Press.

MIRZA, Roger (2007). *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

MIRZA, Roger *et al.* (2011). *Teatro y representación. Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo*. Montevideo: Universidad de la República.

OSTERWOLD, Tilman (1992). *Pop Art*. Alemania: Benedikt taschen Verlag.

PAOLINI, Claudio (2014). *Teatro uruguayo y los pliegues del realismo*. Uruguay: Delta.