

19

Roger Mirza / Silvana Silveira

Teatro / Danza



nuestro tiempo

Libro
de los
Bicentenarios

Presidente de la República

José Mujica

Vicepresidente de la República

Danilo Astori

Comisión del Bicentenario

Presidente ministro Ricardo Ehrlich (MEC), ministro Fernando Lorenzo (MEF), ministro Eleuterio Fernández Huidobro (MDN), ministro Luis Almagro (MRR.EE.), ministro Enrique Pintado (MTOP), ministra Liliam Kechichián (MTD), senador Gustavo Penadés, senador José Amorín Batlle diputado Roque Arregui, diputado Iván Posada, Raúl Oxandabarat (Poder Judicial), Dante Turcatti (UDELAR), Rosario Caticha (ANEP), Marcos Carámbula (Congreso de Intendentes), Ricardo Pallares (Academia Nacional de Letras), Ángel Corrales Elhordoy (Instituto Geográfico Militar), Ariadna Islas (Museo Histórico Nacional), Carlos Liscano (Biblioteca Nacional), Alicia Casas de Barrán (Archivo General de la Nación)

Comité de Honor de *Nuestro Tiempo*

Daniel Vidart, Julio César Jauregui, Carlos Maggi, Heber Raviolo

Comité Editor

Hugo Achugar, Alicia Casas de Barrán, Carlos Contrera, Milton Fornaro, Carlos Liscano, Rosario Peyrou, Gonzalo Reboledo

Editor: Milton Fornaro

Editoras de texto: Rosario Peyrou (Jefe) y Omaira Rodríguez

Editor de fotografía: Carlos Contrera

Diseño gráfico: Rodolfo Fuentes / NAO

Corrección: Martha Casal del Rey

Administración

Secretaría ejecutiva de la Comisión del Bicentenario

Gestión de impresión, logística y comercialización:

Dirección Nacional de Impresiones y Publicaciones Oficiales (IMPO)

Nuestro Tiempo es una publicación de la Comisión del Bicentenario, Montevideo, Uruguay, 2013/2014.

ISBN (Nuestro Tiempo) 978-9974-712-00-3

ISBN (Teatro y Danza) 978-9974-712-19-5

Las opiniones vertidas en los fascículos son responsabilidad de los autores.

Los editores han realizado todos los esfuerzos por contactar a los titulares de los derechos de las fotografías, ilustraciones y otros materiales publicados en esta serie. Cualquier omisión será corregida en futuras ediciones.

Esta serie de publicaciones utiliza las fuentes tipográficas *Quiroga* y *Libertad* (diseñadas por Fernando Díaz) y *Rambla MVD* (diseñada por Martín Sommaruga). Todas ellas producidas en Uruguay.

Nuestro Tiempo rinde homenaje a los creadores, realizadores, autores y colaboradores de la serie de fascículos *Nuestra Tierra* (1968-1970)

Impreso en Imprimex S.A. D.L. 361.786

Licitación Abreviada N° 3/13

nuestrotiempo@nuestrotiempo.gub.uy

Roger Mirza / Silvana Silveira

Teatro y danza





Carlos Contrera



Carlos Contrera

Roger Mirza es Doctor en Teoría e Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Profesor Titular y Director del Dpto. de Teoría y Metodología Literarias de la Fac. de Humanidades y Ciencias de la Educación, UDELAR, donde es coordinador de la Maestría Opción Teoría e Historia del Teatro. Ha ejercido la crítica teatral en diferentes medios y publicado numerosos artículos y libros sobre literatura, teoría del teatro y teatro uruguayo, entre los que se destacan *Teatro uruguayo Contemporáneo. Antología* (coord.), Madrid, F.C.E., 1992, *Florencio Sánchez, entre las dos orillas* (coed.), Buenos Aires, Galerna, 1998, *La escena bajo vigilancia*, Montevideo, EBO, 2007, además de traducciones de Balzac, Mallarmé, Colette, Koltès y Azama. Fue nombrado Caballero de las Artes y de las Letras por el Ministerio de Cultura de Francia en el año 2000.

Silvana Silveira es periodista especializada en danza. Estudió en Bellas Artes, cursó la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la UDELAR y el seminario Periodismo y Géneros Literarios en la Universidad de Montevideo. Tomó clases de danza en *Contradanza* con Carolina Besuievsky y sobre teoría de la danza dictadas por Susana Tambutti en Uruguay. Fue curadora de la muestra Museo en Danza en el Museo Nacional de Artes Visuales (2008). Ha publicado sus artículos en *El Día*, *La República*, suplemento Cultural de *El País*, *Brecha* y *La diaria* donde trabajó como editora de sociedad y colaboradora de la sección cultural, y en las revistas *Posdata*, *Paula*, *Klassicaa* y *del Teatro Solís*. Es crítica de danza de la revista *Dossier* y encargada del departamento comercial de Cinemateca Uruguaya.

Roger Mirza / Silvana Silveira

Teatro y Danza

Í N D I C E

Roger Mirza
Memoria y representación en la escena uruguaya: 1968–2013

Teatro y dictadura 5

Un teatro de resistencia: 1973–1978 9

El teatro como discurso alternativo..... 11

La postdictadura. Teatro y nuevo contexto..... 23

Una estética de la disolución.....33

Bibliografía..... 42

Silvana Silveira
Movimiento perpetuo

Primeras sílfides en escenarios montevideanos..... 47

Pioneras de la danza moderna: danzas como cuadros... 49

Segunda generación:
faldas negras y primeras transgresiones 50

La danza protesta:
cabeza de burro y tanques a control remoto.....51

La cenicienta de las artes va al teatro..... 52

Nuevos paradigmas, sirenas y hombres rana 54

El cisne en el país de los expedientes..... 56

La nave insignia en velocidad crucero.....57

Ecos contemporáneos 58

I don't feel like dancing (No siento ganas de bailar)..... 60

Fortalezas, debilidades y desafíos..... 62

Bibliografía..... 64

19



Atahualpa del Cioppo visto por Hogue
(Horacio Guerriero).

Memoria y representación en la escena uruguaya: 1968–2013

Roger Mirza

Teatro y dictadura

Culminación de un teatro militante y represión: 1968–1973

Imposible abordar el teatro uruguayo desde los años setenta, sin considerar el particular contexto que marcó de manera decisiva la vida política, social, económica y cultural del país, con repercusiones que se prolongan hasta hoy. Desde fines de los años sesenta la crisis económica llevó al país a una situación particularmente convulsionada, con huelgas, manifestaciones, guerrilla urbana de los Tupamaros y la represión de un gobierno cada vez más autoritario que cobró el 14 de agosto de 1968 su primera víctima: el estudiante Líber Arce, muerto en enfrentamientos callejeros con la policía durante una manifestación. Una imponente caravana estimada en 300.000 personas que siguió al féretro en marcha silenciosa hasta el cementerio, despedía, sin saberlo aún, una larga tradición democrática y civilista. Las manifestaciones se intensificaron y el 20 de

setiembre de ese año, morían también en enfrentamientos con la policía, los estudiantes Susana Pintos y Hugo de los Santos, en una creciente tensión que culminó con el golpe de Estado del 27 de junio de 1973.

En la mañana de ese día los tanques rodearon el Palacio Legislativo y se inició una huelga general con ocupación de lugares de trabajo y centros universitarios, que duró quince días. El gobierno disolvió el parlamento, declaró ilícita la Convención Nacional de Trabajadores (CNT) y ordenó la captura de sus dirigentes; fueron declarados ilegales partidos políticos de izquierda, se confiscaron sus bienes y se persiguió a sus militantes. Varios legisladores se asilaron en Buenos Aires o en consulados extranjeros, hubo miles de detenidos, se prohibió el derecho de huelga y de reunión así como todo tipo de actividad política o gremial. Se multiplicaron los allanamientos, requisas de libros y discos, cierres de instituciones culturales, librerías, galerías de arte, periódicos, revistas y semanarios,

en forma temporal o definitiva,¹ en uno de los períodos más negros de la historia del país. La dictadura instaura el terror y crece el número de exiliados, en una situación que se prolonga en los años siguientes. Como señala César Aguiar, entre 1965 y 1975 “el país había perdido más población que toda la inmigración que atrajo en el siglo XX”.²

En medio del terror, la sociedad uruguaya podía dividirse, como señala Abril Trigo, en los desterrados (exilio), los encerrados (prisión) y los aterrados (insilio).³ Habría que agregar, además, a los desaparecidos que seguían presentes en la búsqueda de sus familiares y en el imaginario social. El término “insilio” apunta al “exilio dentro de las propias fronteras”, al miedo permanente y la percepción del otro como amenazante en la sociedad escindida del período autoritario.⁴

Es en este contexto que debe estudiarse la situación del teatro del período. La represión alcanza también a los integrantes del sistema teatral uruguayo. La dictadura cierra salas, vigila ensayos, suspende estrenos, prohíbe autores, inhabilita a actores, directores y técnicos; muchos son amenazados, encarcelados, torturados y un gran número de ellos debe optar por el exilio. De más de veinte grupos de teatro en los sesenta quedan cinco o seis a mediados de los setenta, incluyendo a la Comedia Nacional. Se suspenden los premios “Florencio” que otorgaba el Círculo de la Crítica, renuncia la Comisión de Teatros Municipales que regía la Comedia Nacional, cierra al final de 1975 la Escuela Municipal de Arte Dramático. Numerosos autores, directores, técnicos y actores debieron emigrar o dejar su actividad artística, como ocurrió también con la de los grupos. Ese fue

el caso, entre los más notorios, de Teatro Universal, Club de Teatro, Teatro del Pueblo, La Máscara, y del exilio a México de gran parte de los integrantes de El Galpón a comienzos de 1976, después de asilarse en la embajada de ese país.

A pesar de todo, sin embargo, la rica tradición teatral y su vitalidad permitieron sostener todavía las temporadas teatrales con propuestas comprometidas y de calidad. En su balance de 1972 (29 de diciembre) *Marcha* destaca las virtudes de obras como *Los días de la Comuna de París*, *La resistible ascensión de Arturo Ui* o *Ubú Rey*. Lo mismo ocurrirá, en parte, en 1973. De modo que esos dos años marcan la culminación de un teatro político y militante, que al mismo tiempo había alcanzado un exigente nivel estético, sobre todo a partir de 1965 con espectáculos como *La resistible ascensión de Arturo Ui* (El Galpón, 1965, dirección de Atahualpa del Cioppo y en 1972 una segunda versión dirigida por Ruben Yáñez), *Marat-Sade* (Teatro Universal, 1966, dirigido por Federico Wolff), *Los testimonios* de Peter Weiss (El Galpón, 1967, dirigido por Atahualpa del Cioppo), *Libertad libertad* de Rangel y Fernandes, (El Galpón, 1968) con dirección de César Campodónico, que seguirá en cartel, con variantes, hasta 1973 recorriendo numerosas ciudades del interior, *Malcolm X* de Hiber Conteris dirigido por Júver Salcedo (El Galpón, 1969), *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, en adaptación de Dervy Vilas y Antonio Larreta, dirigido por este último (El Galpón, 1969) que hizo varias temporadas, *Los fusiles de la patria vieja* (Teatro Circular 1971) sobre *Los fusiles de la madre Carrar* de Brecht, en versión y dirección de Omar Grasso (1971) que se presentó, además, en clubes, asociaciones y sindicatos y se repuso al año siguiente, *Los días de la Comuna de París* de Brecht, con dirección de Jorge Curi (Teatro Circular, 1972), que deben agregarse a los tres que menciona *Marcha*, para 1972, así como *Las brujas de Salem* de Miller dirigido por César Campodónico (El Galpón, 1973), *Moritat*, sobre textos de Brecht y *Operación Masacre* (ambos por Teatro Circular en 1973), sobre textos de Rodolfo Walsh, en versión de Mercedes Rein y Jorge Curi, dirigido

1 Ver Gabay, *Política, información y sociedad*, 1988, pp. 40 y ss.

2 Ver Nahum et al., *Historia uruguaya*. Tomo 8. 1990, p. 173.

3 En lugar de “encerrados” Abril Trigo usa la expresión “enterrados” al referirse a los presos, para mantener el juego paronomásico con “desterrados” y “aterrados” (ver: *¿Cultura uruguaya o culturas linyeras?* 1997, p. 37).

4 Ver Carina Perelli y Juan Rial, *De mitos y memorias políticas*, 1986, p. 90.




por este último, cuyos valores contestatarios se acentuaban en el contexto político mencionado.

45' (*Calibre 45*) de Sergio Blanco, dirección de Alberto Rivero, con la Comedia Nacional, 2003.

Un año clave: 1973

En 1973 una parte importante de los espectáculos mantendrá su compromiso con la realidad social y política, a pesar de la represión, como la versión de *Barranca abajo* de Florencio Sánchez, dirigida por Atahualpa del Cioppo con El Galpón, en una puesta en escena de inspiración brechtiana con diversos procedimientos de distanciamiento y una adaptación de la acción, haciendo que el enfrentamiento entre Don Zoilo y Juan Luis apuntara a una crítica a los latifundistas. Otro espectáculo fuertemente comprometido fue *La República de la calle* de Washington Barale, dirigido por Amanecer Dotta, que denunciaba la situación presente a partir del golpe de Estado de Terra y el suicidio de Baltasar Brum. Por su parte *La gotera* de Jacobo Langsner, con dirección de César Campodónico, proponía con un humor chirriante y toques absurdistas, la caricatura de una familia, con final delirante (la gotera termina inundando toda la ciudad), como alusión a la situación del país.

En cuanto a los espectáculos sobre textos no urugua-

yos, pero que denunciaban varias formas de abusos del poder y reivindicaban valores humanos inalienables, en momentos en que estos eran conculcados en nuestro país, hemos mencionado ya *Operación Masacre*, sobre el texto testimonial de Walsh, que se convirtió en una “feroz requisitoria contra la arbitrariedad criminal que detenta la fuerza y la ejerce contra el pueblo [...] en una versión que hay que poner junto a *Fuenteovejuna*, *Los fusiles de la patria vieja*, *Arturo Ui* y *Los días de la Comuna*, como lo más sólido y valioso que se ha hecho entre nosotros en el campo de un teatro ético-político comprometido con su tiempo”.⁵ El propio Curi dirigió, también con el Circular en ese mismo año, *Moritat*, en base a escenas, poemas y canciones de Brecht, escenificadas junto con Mercedes Rein; y El Galpón presentó, bajo dirección de César Campodónico, *Las brujas de Salem* de Arthur Miller. 

5 Gerardo Fernández, *Marcha*, 27 de julio de 1973.



Dahd Sfeir y Alberto Candeau en *Mano a mano*, sobre textos y tangos seleccionados por Idea Vilariño, Mercedes Rein y con dirección de Jorge Curi, 1987 (con varias reposiciones).

Un teatro de resistencia: 1973–1978

Para abordar el teatro bajo la dictadura, consideraremos dos periodos claramente diferenciados. El primero se inicia a mediados de 1973 y llega hasta 1978, y lo llamamos de “teatro de resistencia”; el segundo abarca desde 1979 hasta 1984, en que se puede hablar del “teatro como discurso alternativo”. A partir de 1985, con la recuperación de la democracia, aunque con importantes restricciones todavía, se puede señalar un nuevo período marcado por la aparición de algunos cambios en el sistema, en función del nuevo contexto político, social y cultural y que llamamos de la postdictadura y de elaboración del trauma dejado por el Terrorismo de Estado.⁶

Si en el año 1973 el Teatro Independiente y, con altibajos, la Comedia Nacional, lograron mantener cierto nivel de calidad y variedad aceptables en sus programaciones, a partir de 1974 la cantidad y calidad de las propuestas, así como la afluencia del público, sufrirán un importante

retroceso, como consecuencia de la situación política. En ese año, la Comedia Nacional estrena solo un título, en la peor temporada de su historia y cuando estaba por estrenar otro, *Isabel, tres carabelas y un charlatán*, fue prohibido por teléfono. En cuanto a los teatros independientes la situación tampoco es alentadora, con importante disminución de propuestas y retracción del público, que vive, además, bajo el miedo permanente. Al mismo tiempo crece la presencia de obras nacionales como *Esperando la carroza* (dirección de Jorge Curi, Teatro Circular) de Jacobo Langsner, que permaneció varios años en cartel y llegó a superar las 500 funciones. También se estrenó con éxito otra importante obra de Langsner, *Un agujero en la pared*, con dirección de Sergio Otermin, y se repuso *Boulevard Sarandí*, de Milton Schinca, que retoma la vida de Roberto de las Carreras en el ambiente intelectual de principios del siglo XX en Montevideo, con dirección de Mario Morgan, con gran concurrencia de público.

El éxito de estas obras y sus reposiciones reflejaban la necesidad de un reencuentro de la sociedad con sus propias

⁶ Ver comentario más amplio en Roger Mirza, *La escena bajo vigilancia*, 2007, pp. 51-58.

imágenes identitarias, en momentos en que se sentía amenazada; así como la necesidad de recuperar algunas formas de comunicación con su tradición, en una tendencia que se iba a convertir en característica dominante del sistema.

Al año siguiente (1975) la situación se agrava. Al encarcelamiento y posterior exilio a México de los integrantes de El Galpón, además del secuestro de su sala, se agrega el cierre del Teatro Victoria, la retracción de Teatro del Pueblo, de La Máscara y El Tinglado. En cuanto a los espectáculos sobre obras nacionales, debe mencionarse la aparición de Juan Graña como autor con *El asesino no anda solo*, dirigida por Omar Grasso (Teatro Circular 1975). La obra retoma con toques absurdistas, el esquema del intruso que irrumpe en un espacio familiar con efecto catalizador, para presentar a una familia que vive aterrorizada bajo las amenazas y desbordes de un padre involucrado en actos de extrema violencia, para aludir a algunos aspectos de la situación contextual, logrando verbalizar una realidad que se resistía a ser narrada, como forma de inscribir-la en la memoria colectiva.⁷

En el mismo año, y retomando un texto ya canónico del teatro del absurdo, Héctor Manuel Vidal pone en escena *Rinocerontes*, de Ionesco, que denuncia los efectos de masificación y animalización que producen los totalitarismos, en una puesta en escena que acentuaba el alcance político de la alegoría y recurría a la banda sonora para reproducir los bufidos y el galopar de los hombres convertidos en bestias que terminan por dominar el pueblo. La alusión cobraba particular fuerza en un público que vivía bajo constante amenaza y vigilancia de un poder totalitario.

El año 1976 marca el peor momento de la actividad teatral uruguaya, en consonancia con la profundización del Estado autoritario. Es el año del asesinato en Buenos Aires de Zelmira Michelini y de Gutiérrez Ruiz. Es también el año del secuestro en la Embajada de Venezuela de Elena

Quinteros y la ruptura de relaciones diplomáticas de ese país con el Uruguay. Se produce, además, el “golpe dentro del golpe”: el 12 de junio de 1976 los militares destituyen al presidente Bordaberry y crean un Consejo de la Nación con incorporación de la Junta de Oficiales Generales de las tres armas. Por otro lado, en ese año empezaron a aparecer en las costas uruguayas cadáveres desnudos, maniatados y con señales de violencia, en otro siniestro signo del clima de terror que se vivía.

En lo que concierne al teatro, se cerró la Escuela Municipal de Arte Dramático y se produjo una retracción sin precedentes en todo el sistema teatral, con la drástica reducción del número de estrenos anuales, la cantidad de grupos en actividad y de propuestas escénicas renovadoras, como señalaba Jorge Abbondanza en su balance de fin de año.⁸ El fenómeno, naturalmente, no se reduce al sistema teatral y existen múltiples observaciones sobre el “apagón cultural” uruguayo que caracterizó esos años, también llamados los “años oscuros”.

Un año después, en 1977, se estrena *Los comediantes* de Jorge Curi y Mercedes Rein con el Teatro Circular, en un atractivo montaje de Curi sobre las vicisitudes y persecuciones a los actores en España a partir de textos y documentos españoles. El espectáculo alternaba las lecturas de edictos y prohibiciones, con canciones y pasos, para regocijo del público que podía burlarse, a través de la ficción escénica, de los abusos del poder. El mismo grupo presentó también *La muerte de Tarzán*, de Jorge Denevi, bajo su dirección, en un espectáculo que caricaturizaba la sumisión del hombre común ante algunos falsos mitos, mientras que en Teatro del Anglo, Carlos Aguilera puso en escena *Juegos a la hora de la siesta*, de la autora argentina Roma Mahieu, que abordaba el tema de la violencia de los adultos a través del juego de los niños. En el mismo año Juvé Salcedo dirigió una versión de *La gaviota* de Chéjov, que marcaría el nacimiento de un nuevo grupo con el nombre de la obra, y Alberto Restuccia

7 Ver comentario más amplio en Roger Mirza, ob. cit., pp. 147-149.

8 *El País*, 24 de diciembre de 1976.

Manuel Giamoni




puso en escena *La lección* de Ionesco, que retoma el asunto del abuso de poder y la violencia, con alusiones al nazismo y a la situación del país.

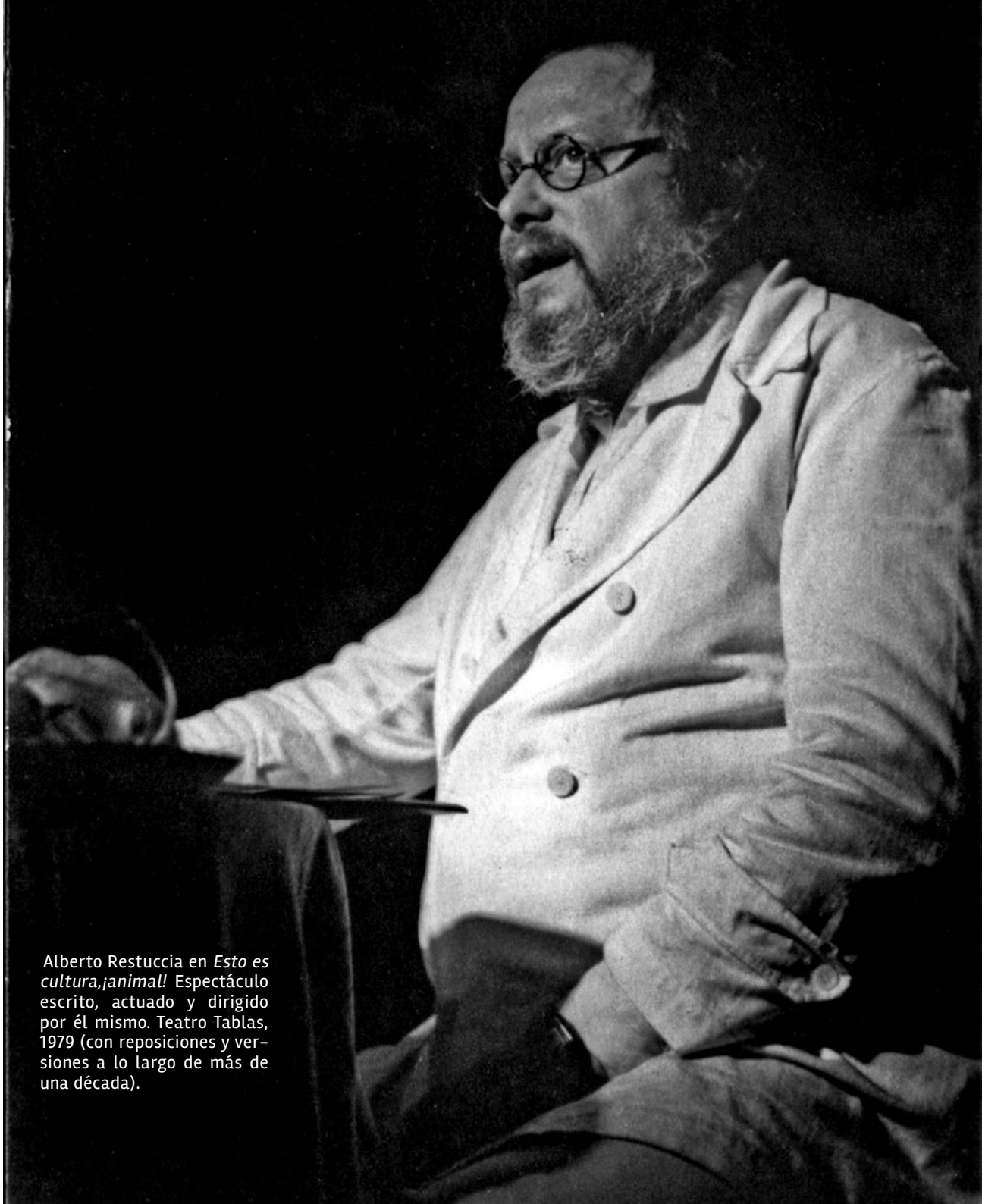
Indicios de un cambio

A partir de 1978 comenzará a revertirse la retracción mencionada, a pesar del control de la censura, del estímulo de la delación y de la dispersión de la actividad teatral. Como sucede con la canción popular, que organiza recitales cada vez más concurridos, el teatro se vuelve también, “un espacio de participación cultural que se presenta como una alternativa ante los lineamientos del discurso ideológico dominante”.⁹ Entre los síntomas de recuperación debe mencionarse la multiplicación de actividades del

9 Mabel Moraña, “Indicios culturales alternativos en el Uruguay actual (1978-1981)”, 1988, p. 98.

El hombre inventado, texto y dirección de Roberto Suárez, con la Comedia Nacional, Sala Verdi, 2005.

Teatro Circular que había inaugurado una nueva sala en 1977 (donde también se presentan espectáculos de canto popular), el nacimiento de los grupos La Gaviota, Teatro de la Ciudad y Teatro Alianza, la aparición de espectáculos de calidad, como el cuidadoso montaje del *Quiroga* (Teatro Circular, 1978) de Víctor Manuel Leites, con dirección de Jorge Curi, *La nona*, de Roberto Cossa dirigida por Dumas Lerena, como feroz alegoría de un poder destructor (Comedia Nacional), los cuidados formales de *El mercader de Venecia*, con dirección de Eduardo Schinca (Comedia Nacional) o del *Don Juan*, de Molière, en la Alianza Francesa, con dirección y actuación de Luis Cerminara, que iniciaron un mejoramiento del nivel de las puestas en escena y un crecimiento del público. 



Alberto Restuccia en *Esto es cultura, ¡animal!* Espectáculo escrito, actuado y dirigido por él mismo. Teatro Tablas, 1979 (con reposiciones y versiones a lo largo de más de una década).

El teatro como discurso alternativo: 1979–1984

Algunos síntomas de recuperación

En 1979 y 1980 se intensificaron los síntomas de recuperación en forma cada vez más clara, junto con cierta apertura política. Varios factores incidirán en esta recuperación. Nos limitaremos a mencionar algunas señales de ese cambio:

- a) Desde el punto de vista del contexto socio-político: el comienzo de las conversaciones entre los militares y algunos políticos (conservadores pero antimilitaristas), con una discreta disminución de la censura; la aparición de semanarios ligeramente opositores (*La Semana*, *Opinar*, *El Correo de los Viernes*, *La Democracia*, seguidos de *Aquí y Jaque*); el plebiscito de noviembre de 1980, que dijo “No” a la dictadura y a los intentos de continuismo militar a pesar del bombardeo de la propaganda oficial; la rehabilitación parcial de los partidos políticos tradicionales y las elecciones internas limitadas de 1982, con importante porcentaje de votos en blanco, como preparación para las
- elecciones nacionales de 1984, aunque con varios dirigentes y partidos presos o proscritos.
- b) Desde el punto de vista del sistema teatral: el seminario de autores y el primer concurso de obras dramáticas nacionales convocado en 1978 por el Teatro Circular para festejar sus veinticinco años, y al que se presentaron casi cien textos, cuatro de los cuales se representarían en 1979; el surgimiento de nuevos elencos jóvenes (que organizan en 1980 su Primer Encuentro de Teatro Joven) apuntando a un teatro de corte popular como lo reflejan sus nombres: La Barraca, La Carreta, La Farsa, entre otros; la apertura de una nueva sala (Tablas), seguida de otras; la reapertura en 1977-78 de la Escuela del Teatro Circular, mientras siguen cerradas todas las demás.
 - c) En cuanto al repertorio dentro del sistema teatral: el crecimiento de la presencia de obras uruguayas a partir de 1979 (que fue llamado “año del autor nacional”), que se acentuará en los años siguientes destacándose el Teatro Circular como princi-

pal promotor de esta tendencia, en ausencia de El Galpón y de otros grupos disueltos durante la dictadura; y la elección en este período de algunos clásicos universales con particular resonancia para la situación opresora que se vivía, como fue el caso de *El enemigo del pueblo* de Ibsen (Teatro del Notariado, 1980), *Prometeo encadenado* de Esquilo (Teatro Alianza Francesa, 1981), *Galileo Galilei* de Brecht (Teatro del Notariado, 1982), *La cacatúa verde* de Schnitzler (Teatro La Gaviota, 1982), *Woyzeck* de Büchner, *Marat Sade* de Weiss y *Electra* de Sófocles (estos tres por la Comedia Nacional en 1984), entre los espectáculos más logrados y con gran afluencia de público.

El sistema textual: una dramaturgia que dialoga con su contexto

El teatro bajo la represión, sobre todo en ese segundo período, se volvió un espacio de resistencia ideológica a través del sistema textual y espectacular. En el sistema textual de las obras aparecen con insistencia los temas del poder arbitrario y sus abusos, la represión, los totalitarismos, la prisión, la censura, el miedo, la exaltación de la libertad, a través de alusiones, metáforas, símbolos, más o menos transparentes que se acentúan a partir de 1979 apuntando en forma indirecta pero evidente a la situación contextual y respondiendo a la necesidad de un discurso alternativo que expresara lo que negaba y ocultaba el discurso oficial.

Son ejemplos de estas características obras como *El mono y su sombra* (Teatro Circular, 1979) de Yahro Sosa, que presenta los encuentros entre un prisionero político en su celda y su amigo que lo visita, o *Pater Noster* (Teatro Alianza, 1979) de Jacobo Langsner, que plantea en tono de comedia con toques de humor negro, un drama alegórico con trágico desenlace sobre algunos aspectos siniestros de

la ideología de derecha y la confrontación entre las generaciones, o *Alfonso y Clotilde* (Teatro del Centro, 1980) de Carlos Manuel Varela, que refleja, a través de recursos del teatro del absurdo, la persecución sin sentido, el miedo, la tortura. También apoyado en el absurdo *El huésped vacío* (Teatro Uno, Alianza Francesa, 1980) de Ricardo Prieto, explora los ejercicios de dominio y sometimiento que instala en una familia el extraño huésped del título. Otra obra uruguaya, *Semilla sagrada* (1983) de Sergio Otermin, aborda un tema tabú en tiempos de dictadura: los conflictos que genera en un núcleo familiar un hijo tupamaro que será víctima de la represión y la progresiva adhesión de la madre a su postura política.

Apuntan también a la situación social y política, aunque en forma más general, *El Herrero y la Muerte* (Teatro Circular, 1981) de Mercedes Rein y Jorge Curi, por su desafío a la autoridad y a toda forma de poder o *Los cuentos del final* (Comedia Nacional, 1982) también de Varela, que denuncia la descomposición de las clases dominantes, del mismo modo que *Doña Ramona* (Teatro Circular, 1982) de Víctor Manuel Leites, revela la hipocresía de dicha clase, aunque estas dos últimas obras están más cercanas a la tradición realista de la dramaturgia uruguaya de mediados del siglo XX.

A esa tradición están vinculadas, también, obras como *Decir adiós* (Teatro Circular, 1979) de Alberto Paredes, que sugiere el vacío existencial, la asfixia del encierro, la necesidad de cambiar de vida, dejando abiertas las motivaciones, o *Tres tristes tangos* (Teatro de la Alianza Francesa, 1983), del mismo Paredes, que contiene acertadas observaciones sobre la idiosincrasia de algunos uruguayos, mientras que *Susana's tango* (Teatro Alianza, 1979) de Dino Armas, se orienta hacia un naturalismo exasperado y violento. Ese es también el caso de *La relación* (El Tinglado, 1978) de Alfredo de la Peña, cuyo planteo desborda el paradigma naturalista y apunta a su transgresión: con algo del desamparo de los personajes de Beckett, la lucha por el



El Herrero y la Muerte, de Mercedes Rein y Jorge Curi, bajo la dirección de este, por Teatro Circular, 1981, con reposiciones, giras y nuevas versiones hasta el presente.

dominio entre dos personajes adquiere connotaciones de angustia metafísica, proyectando la situación y sus ambigüedades a un nivel simbólico.

La producción espectacular y el público

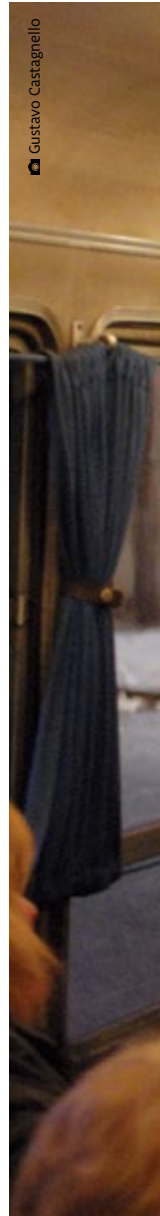
Las referencias textuales mencionadas se multiplican en el sistema espectacular, sobre todo con las posibilidades gestuales y de entonación que los actores aprovecharon al máximo, empujados también por las sobre-interpretaciones del propio público, ávido de ver y oír en el escenario las alusiones a su difícil situación socio-política. El teatro se convirtió así en un espacio de resistencia frente al discurso ideológico dominante, donde un importante sector de la sociedad podía exteriorizar en forma comunitaria su rechazo al régimen autoritario, en un proceso que se acentuaba paralelamente al lento retorno a la democracia. De allí la gran afluencia a las salas a partir de 1979 y 1980, cuando se multiplicó el número de espectadores hasta niveles nunca alcanzados en las décadas anteriores, llevando a espectáculos como *El Herrero y la Muerte* (1981), *Doña Ramona* (1982) o *La empresa perdona un momento de locura* (Teatro Circular, 1981), del venezolano Rodolfo Santana, a más de quinientas representaciones cada uno a lo largo de varios años. En relación con esa intensa participación del público, pero también por la acentuación de la especificidad del teatro como arte en presencia frente a otras formas de representación, crece la tendencia a elegir salas pequeñas que estrechan el contacto con los espectadores, como lo revelan las aperturas de Sala II del Circular (desde 1977), Teatro Tablas (1979), Sala II de la Alianza Francesa, Teatro Alianza, Casa del Teatro, que en general tienen entre cien y doscientas localidades, en una característica que se prolonga más allá de 1984 con la creación de la Sala II del Teatro del Anglo y posteriormente de la sala II del Teatro de la Gaviota, entre otras. Importa destacar también las reaperturas de salas (El Tínglado, La Máscara, La Candela)

en contraste con los primeros años de la dictadura (entre 1973 y 1976) en que se cerraron numerosos teatros.

Hacia un cambio de paradigma: sujeto, espacio y texto

Por otra parte, se puede señalar en ambos períodos, pero sobre todo desde 1978 y 1979, un relativo retroceso del realismo épico de inspiración brechtiana y de denuncia política, en parte debido a la censura pero, también, por la búsqueda de lenguajes que apuntaban a nuevos paradigmas en su concepción del texto y de la puesta en escena. Así, se producirá un progresivo rechazo del naturalismo, de lo discursivo, del desarrollo de una trama con sucesión lineal de diálogos y escenas. Cobra preeminencia la concentración de la acción en un solo espacio físico con referentes simbólicos, el tratamiento de la música y la iluminación como signos que interactúan con la palabra y el cuerpo del actor, con los objetos y la música; la simplificación de la escenografía y el vestuario y un relativo abandono de las reconstrucciones miméticas de los ambientes, la yuxtaposición de escenas, el predominio de la sensación, la sugestión, la ambigüedad, la creación de un juego de tensiones casi físicas, la subordinación del diálogo a la atmósfera, al clima, la incorporación de lo simbólico y alusivo, la tendencia al rito y al ceremonial.

Al mismo tiempo, se multiplican los espacios pequeños que favorecían el contacto con el público, pero también los espacios clausurados, opresivos, en descomposición, ominosos o amenazantes, en clara relación con la aparición frecuente de héroes pasivos, degradados o destruidos, además de la incorporación, en algunos casos, de asomos de violencia en escena. Esa articulación simbólica entre el héroe y su espacio ya se insinuaba en algunos espectáculos del primer período, como *El asesino no anda solo* (1975), o en *La muerte de Tarzán* (1975), donde la casa se volvía una





Barro negro, de José Gabriel Nuñez, con dirección de Marcelino Duffau, 1992, espectáculo que se desarrolla sobre un ómnibus, con reposiciones hasta el presente.

prisión. Al mismo tiempo, el héroe, como sujeto y centro de las acciones, es frecuentemente sustituido por un anti-héroe, un héroe degradado, en espacios asfixiantes como en *La relación* (1978) o en *Decir adiós* (1979), o como víctima impotente en *Paternoster* (1979) y en el espacio ominoso de *Alfonso y Clotilde* (1980), o como un sujeto débil y sometido que se derrumba en una casa en descomposición, en *Los cuentos del final* (1981).

Ese doble referente simbólico del héroe y el espacio escénico apuntaba al mismo tiempo al referente contextual de los receptores, como forma de revelar el devastador efecto de la represión y de romper el silencio cómplice con el poder, para decir lo prohibido, y rechazar la condición inapelable del orden impuesto por el terrorismo de Estado. De este modo se abría un espacio de elaboración del trauma social a través de un ritual colectivo y de allí su particular repercusión en el público. Estas características coexistirán, naturalmente, con las formas tradicionales y se acentuarán sobre todo en los años ochenta.¹⁰

Entre los espectáculos vinculados con este surgimiento de nuevos paradigmas teatrales, *Quiroga* de Víctor Manuel Leites, dirigido por Jorge Curi con el Teatro Circular (1978-1979), redimensiona el espacio y el tiempo ficticios, convirtiendo la escena en el ámbito de la conciencia y la memoria del protagonista, donde se proyectan los diferentes momentos de sus evocaciones, poco antes de su muerte, en un montaje que anula el tiempo y el espacio “objetivos”, con diálogos en contrapunto y superposición contrastada de escenas que pertenecen a tiempos diferentes pero que se iluminan y enriquecen mutuamente. Un particular tratamiento del espacio aparece en *El mono y su sombra* de Yahro Sosa (Teatro Circular, 1979) con dirección de Carlos Aguilera, que incorpora todo el ámbito de la sala –incluyendo a los espectadores– en varios momentos de la ficción, desdibujando también la frontera entre los espacios de los dos

personajes, el afuera y el adentro de la prisión, a partir de un gesto o palabra de uno de los personajes en su celda, que repercute en la casa del otro. El recurso se volvía también metáfora de las prisiones reales y metafóricas en que vivían los habitantes del país, ejemplo de resistencia y denuncia de los abusos autoritarios del régimen.

En *Alfonso y Clotilde* de Carlos Manuel Varela (Teatro del Centro, 1980) bajo la dirección de Carlos Aguilera, una pareja llega a un extraño espacio sin referencias, una playa perdida que se convertirá en el lugar de la espera y de la muerte. El diálogo aludía, con toques absurdos, a una huida y al miedo, en una progresiva descomposición de las referencias, la pérdida de la memoria y del lenguaje, bajo el efecto de fuerzas ominosas. Al mismo tiempo, la aparición de un moribundo desnudo y con fuertes signos de violencia, que emergía de la arena para morir en escena, y que resultaba un obrero de la fábrica en que trabajaba Alfonso, se volvía una alusión a los cadáveres mutilados aparecidos en las costas uruguayas como víctimas del terrorismo imperante.

Importante repercusión tuvo, también, *El Herrero y la Muerte* de Mercedes Rein y Jorge Curi bajo la dirección de este último (Teatro Circular, 1981). La obra retoma la vieja leyenda del herrero que burla al diablo, y tiene al capítulo XXI de *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes y *El Herrero y el Diablo* de Juan Carlos Gené, entre los antecedentes más próximos. Con un tono desenfadado y burlón, gran libertad para recrear una acción coherente en medio de la inverosimilitud, personajes como Nuestro Señor, San Pedro, el diablo –irónicamente llamado Caballero Lili– y la muerte personificada, con escenas en la tierra, en el cielo y en el infierno, varios niveles de espacios y la intervención de un coro de miserables alrededor del gaucho Miseria, el espectáculo desacralizaba algunas fuerzas terribles e inapelables y ridiculizaba figuras como las del gobernador y el comisario, como liberación bufonesca ante la autoridad, pero también frente al poder ineluctable de

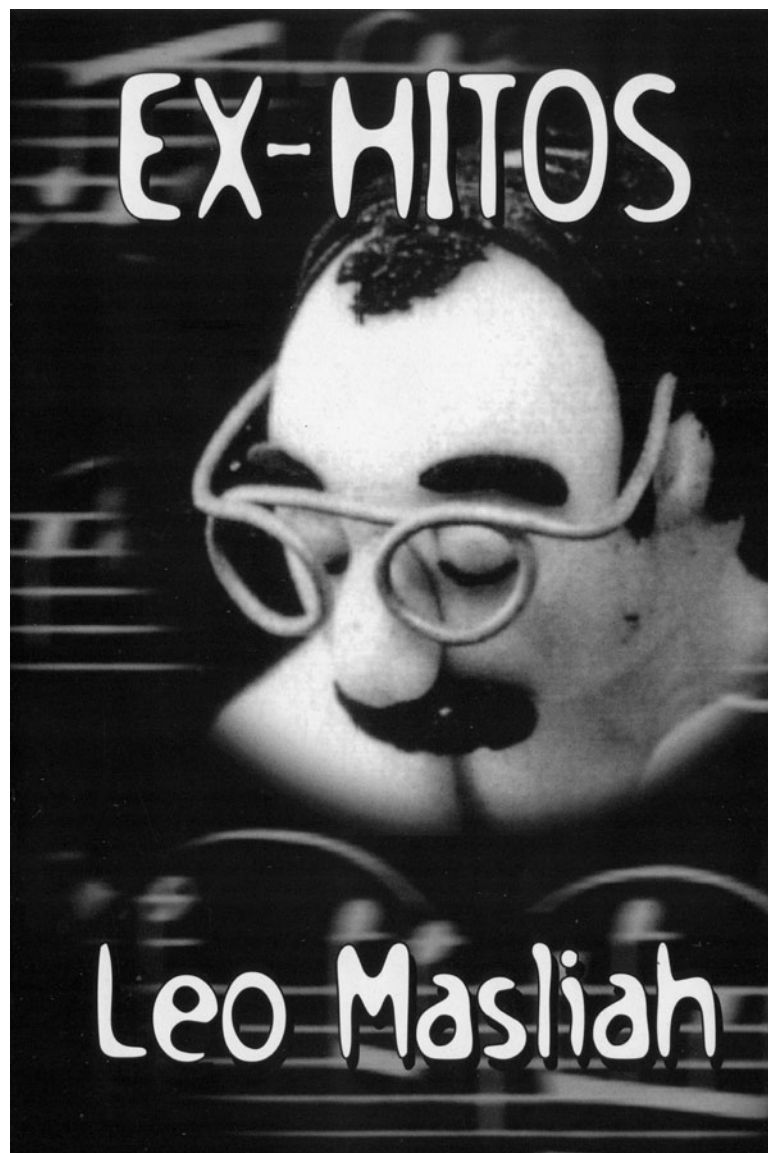
¹⁰ Ver análisis más amplio de estos aspectos y los siguientes en Roger Mirza, *La escena bajo vigilancia*, 2007, pp. 213-266.

la muerte. En este caso, el héroe Miseria contradice la imagen del héroe degradado para triunfar contra el poder y contra la muerte, pero en el nivel de la leyenda y la alegoría. Con una estética polifónica y de carnaval,¹¹ el espectáculo acumula contradicciones, niveles de lengua, dichos y costumbres populares, con un humor permanente y una eficacia pocas veces alcanzada en el teatro uruguayo, que obtuvo enorme éxito en Uruguay y en varios países de América Latina, sin contar las reposiciones que llegan hasta el presente.¹²

Un éxito similar obtuvo *Doña Ramona*, de Víctor Manuel Leites, sobre la novela de José Pedro Bellán, con dirección de Jorge Curi (Teatro Circular, 1982). La obra presentaba un cuadro familiar en el Montevideo de principios del siglo XX, con su ascendente clase media, sus costumbres y prejuicios, en medio de las reformas batllistas. El espectáculo ofrecía la imagen de un país integrador y en proceso de transformación a favor de una mayor justicia social, en contraste con la intolerancia, desagregación y fragmentación que padecía la población, como forma de recuperar algunos rasgos identitarios en la memoria colectiva. La obra se cierra, sin embargo, con la degradación de la heroína, que es sometida y violada por Alfonso, con la activa complicidad de dos de las hermanas; violencia que se inicia, aunque en forma estilizada, en escena. En ese final aparece toda la crueldad que se ocultaba bajo las buenas maneras de esas mujeres, como denuncia de las hipocresías de un sistema patriarcal de poder, dispuesto a recurrir a la violencia para someter todo intento de romper ese orden establecido.

11 Ver Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, 1974, pp. 10 y ss.


12 Ver comentario más amplio en Roger Mirza, "De la desacralización liberadora a la denuncia.", 1989, pp. 52-56 y *La escena bajo vigilancia*, 2007, pp. 217-219 y 246-247.

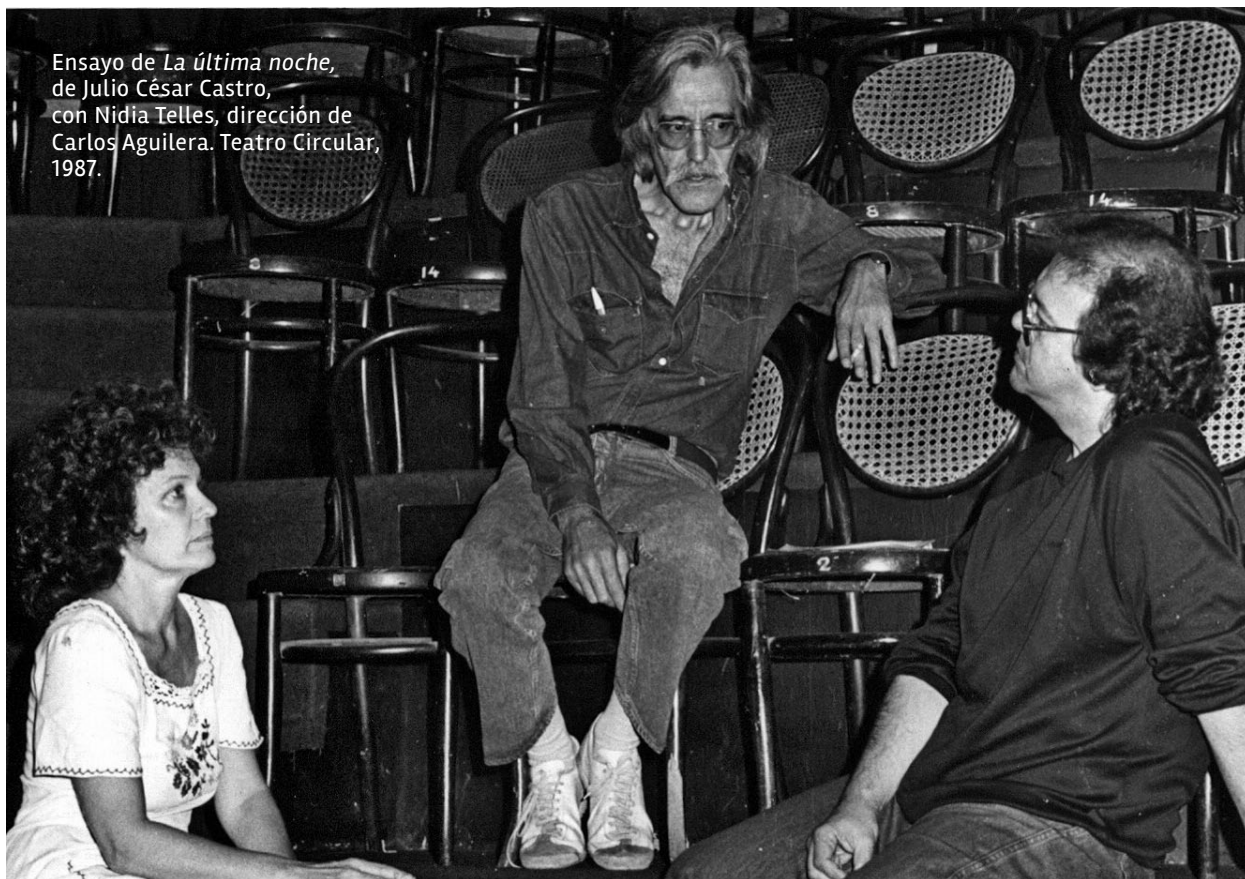


Programa de Ex - hitos de y por Leo Masliah, bajo su dirección. Sala Zitarrosa, 2000.

Un nuevo modo de producción: el Teatro Barrial

Un fenómeno interesante en este segundo período bajo la dictadura, y en cierto modo marginal con respecto a las formas teatrales dominantes de los circuitos de las salas céntricas, fue el surgimiento del Teatro Barrial. Con elencos pequeños, integrados mayormente por jóvenes, el llamado Teatro Barrial se diferenció por un modo de producción informal, en espacios y salas improvisadas de cooperativas de viviendas, clubes zonales, salones parroquiales, en varios barrios de la ciudad y en zonas periféricas. Se trata de espectáculos apoyados sobre todo en

los actores y el texto, de intenso arraigo social y popular. El repertorio era predominantemente uruguayo, con algunos textos latinoamericanos (sobre todo argentinos y chilenos), fuertemente impregnados de la realidad cotidiana, tanto en el habla como en los tipos humanos y situaciones. El movimiento alcanzó cierta proyección, con varios Encuentros de Teatro Barrial (el primero en 1981), la fundación de una escuela teatral en 1983 y significó un importante intento de acercamiento a un público que en muchos casos veía teatro por primera vez. Posteriormente, el movimiento perdió impulso, a partir del retorno a la democracia (1985), aunque sin desaparecer. 



Ensayo de *La última noche*,
de Julio César Castro,
con Nidia Telles, dirección de
Carlos Aguilera. Teatro Circular,
1987.



Un cuervo en la madrugada (Mascarada) de Carlos Maggi,
dirección de Leonel Dárdano,
con Teatro Eslabón de Canelones. 1988.



Levón en *Los caballos* de Mauricio Rosencof, dirección de Jorge Curi, Comedia Nacional, Sala Verdi, 1991.

La postdictadura. Teatro y nuevo contexto¹³

Reconocimiento del nuevo contexto y reorganización de los grupos

En la postdictadura, las consecuencias de la represión militar y de la implantación del terror se vieron agravadas por un agudo retroceso socioeconómico, en medio del progresivo retorno a la democracia. Las alarmantes tasas de desempleo y la inseguridad laboral, la multiplicación de la marginación, junto con la caída de los niveles de la educación, provocaron una creciente polarización y fragmentación de la población, con el consiguiente desequilibrio social, cuyos efectos se prolongaron por años y nos alcanzan hasta hoy. De este modo, la alegría por la recuperación parcial de las libertades y derechos, así como por el reencuentro de los uruguayos que volvían del exilio o salían de prisión con los que habían sufrido el insilio,

fueron mitigados por la desilusión que produjo la ley de “caducidad de la pretensión punitiva del Estado” llamada “Ley de impunidad”, así como por la conciencia de la pérdida de algunos viejos mitos nacionales –como los de un ejército civilista, una sociedad igualitaria y gobiernos paternalistas– que fueron desmentidos por la violencia de la represión y el terrorismo de Estado. Esta profunda y dolorosa transformación social y política obligó a la sociedad a una recontextualización de su historia y a una conflictiva reelaboración de su propia identidad en el imaginario colectivo, en medio del deterioro general de las condiciones de vida.¹⁴

En este proceso de esperanzas y reencuentros, retornan al país varios notables exiliados, como Daniel Viglietti, Los Olimareños, Alfredo Zitarrosa, Mario Benedetti, Atahualpa del Cioppo, Antonio Larreta, Ruben Yáñez, el elenco de El Galpón, entre otros muchos. También reaparece en los escenarios Concepción Zorrilla, además de Hiber Conteris

¹³ En este punto reelaboro con modificaciones mi artículo “Imaginario social y escena uruguaya” en *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples*, Gerardo Caetano (dir.), Montevideo, Taurus, 2005, pp. 523-571.

¹⁴ Ver Achugar y Caetano, 1991 y 1992.

y Mauricio Rosencof, salidos de prisión, para citar algunos de los más destacados. A partir de 1985 se produce también un reagrupamiento de elencos y de actores. Al regreso de El Galpón se suma el de importantes directores, dramaturgos, actores y artistas en general, y una reanudación del diálogo entre las generaciones. En esta reorganización los grupos deben enfrentar un nuevo contexto político y cultural, la desaparición de la censura y otras prohibiciones pero, también, el problema de la pauperización de la población, el desempleo y el subempleo, el deterioro de la educación, el descenso del salario y nuevamente la emigración, esta vez por razones económicas y que afectó sobre todo a los jóvenes, además de la pérdida de la utopía de una revolución social.

Frente al desafío que planteaba la nueva situación económica y política, la creación de socios fue, para grupos como El Galpón, El Circular, La Gaviota y La Candela, una estrategia para sobrevivir ante la ausencia de subvenciones públicas o privadas. El esfuerzo resultó insuficiente sin embargo para mantener a actores profesionales y solventar los gastos de las puestas en escena al mismo tiempo que el público mermaba, de modo que unos años después El Galpón con el Teatro Circular y otros grupos independientes, junto a la Comedia Nacional y Cinemateca, tuvieron que crear el sistema del Socio Espectacular, para sostener su continuidad.

Nuevos lenguajes escénicos y diversidad de estilos

Desde el punto de vista de la creación teatral y las tendencias escénicas, la diversidad de modelos y prácticas, la profusión de propuestas, multiplicadas por la presencia de numerosos intertextos y paradigmas extranjeros, acentuaron la polifonía propia de todo sistema cultural: simultaneidad de lo viejo y lo nuevo, coincidencia de va-

rias generaciones de creadores, superposición de modelos y paradigmas, cruzamiento de rasgos diferenciales, en una heterogeneidad que se multiplicará a medida que se diversifican las búsquedas. Esa será una de las características de este período. Hasta la década de los sesenta y los setenta el teatro uruguayo había incorporado las tensiones del realismo crítico de Miller, el método de Stanislavski, la fervorosa militancia del realismo épico brechtiano, las sutilezas del estilo chejoviano, pero también las renovadoras propuestas de Artaud o la neovanguardia de Beckett y de Ionesco. A partir de los ochenta buscó apartarse de las convenciones realistas, de la reproducción mimética de acciones, del teatro discursivo y del teatro político, del montaje concebido como una sucesión de diálogos, para explorar, en cambio, los experimentos rituales del Living Theatre y del Odin, las imágenes de Kantor, la particular epicidad de Mnouchkine, las nuevas técnicas del cine, la superposición de planos y reorganización del relato, además de la danza, el circo y el carnaval.

Por otra parte, los nuevos modelos coexistieron con los tradicionales, en una superposición de varios paradigmas, como síntoma de una desorientación inicial, pero también de una búsqueda, en un sistema donde las innovaciones y propuestas se enfrentaron a una fuerte inercia y resistencia al cambio. De allí la supervivencia de algunas formas del realismo más o menos crítico, con puestas en escena y estilos de representación mimético-ilusionistas, la permanencia del grotesco criollo rioplatense, así como las prolongaciones del absurdo y del teatro épico brechtiano, en una verdadera polifonía de estilos, tanto en el trabajo del actor como en la concepción del espacio y de la puesta en escena en general.

Al mismo tiempo debe señalarse cierta polarización del público. Por un lado, existía un público maduro, conocedor de los grandes textos modernos y contemporáneos, formado con el desarrollo del sistema teatral en las décadas del sesenta y setenta. Por otro, ha surgido a fines de

los años ochenta y en los noventa un público joven que reclama y aplaude un teatro que apuesta al efecto visual y a la *performance* física del actor más que a los atractivos del texto y al trabajo interior; pero también a la escenificación de un imaginario social de violencia, marginación y transgresión, un teatro menos discursivo y más visual y sugerente, un teatro de sensaciones, que busca un impacto más inmediato, con mirada irónica sobre los temas nacionales y desconfianza frente a las instituciones y valores tradicionales; un teatro marcado por la conciencia de la desarticulación de varios mitos nacionales.

Escena fracturada e imaginario social

A las ilusiones que generó la recuperación de la democracia les siguió el impacto negativo del triunfo del neoliberalismo, que fue la marca de los sucesivos gobiernos democráticos, con el consiguiente sufrimiento social de la población. De allí el desencanto y el escepticismo general, pero también la ironía, el sarcasmo, el individualismo exacerbado que nace de la conciencia de la separación y la desconexión del tejido social, la desconfianza y la descreencia que es también consecuencia de la Ley de caducidad. No son ajenos a estas condiciones algunos rasgos que aparecen en los universos imaginarios y en las prácticas escénicas contemporáneas, aunque sin duda responden también a las condiciones de su propia evolución como arte escénico. Así, la ironía, la burla, la visión distorsionada del grotesco, el antinaturalismo, la fragmentación, la opacidad y ambigüedad de los objetos, con múltiples puntos de vista contradictorios, la fractura del sujeto y la distorsión de la gestualidad, la revisión irónica de la historia, lo paródico y lo burlesco, el kitsch y el pastiche, como formas devaluadas y ridiculizadas de la representación, la mezcla del circo, el *music-hall*, el cabaré, la estética *under* de los boliches, los recursos de la publicidad, la televisión, el cómic o el videoclip, deben considerarse en relación

con la escena fracturada de la conciencia social colectiva, a la vez que responden a nuevos modelos de representación.

Varios de estos rasgos pueden señalarse en el teatro de la postdictadura y hasta los noventa, en ambas márgenes del Plata, como en *All that tango* (1988) y *Miss Mártir* (1989) de Álvaro Ahunchaín, *La ópera de la mala leche* (1990) de Tabaré Rivero, *Bufones* (1991) de Héctor Guido y Héctor Manuel Vidal, *El segundo pecado original en la era microchipiana* (1991) de María Dodera, *Tuya Héctor* (1992) de Franklin Rodríguez, y en varios espectáculos de Roberto Suárez como *Las fuentes del abismo* (1992), *Kapeluz* (1994), *Rococó Kitsch* (1996) y *Una cita con Calígula* (1999), del mismo modo que en las propuestas de nuevos autores/directores argentinos en esos mismos años, como Ricardo Bartis, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanián, Javier Daulte y Daniel Veronese, con clara intertextualidad con los creadores uruguayos.

El teatro testimonial cambia de forma, busca el impacto y apela a la intuición del espectador, al poder de las imágenes y de las sensaciones, como es el caso de *Sal-sipuedes* (1985) de Alberto Restuccia bajo la dirección de Luis Cerminara, sobre el exterminio de los indios charrúas en el Uruguay, en una puesta en escena que fusiona los espacios de la ficción y la realidad social de los espectadores, con una jerarquización de los cuerpos de los actores, un uso icónico del lenguaje, junto con el movimiento y la gestualidad de los actores, en una concepción artaudiana de la escena. La revisión histórica no recurre aquí a lo discursivo sino al impacto sensorial y emocional y adquiere el ritmo y la fuerza persuasiva del ritual. Del mismo modo, en *La ópera de la mala leche* (1990) de Tabaré Rivero, el espectáculo despliega con intensa energía toda la violencia de algunas formas de sometimiento, así como transgrede la cotidianidad de la palabra con los gritos inarticulados que estallan en medio de las canciones, apelando a recursos que mezclan las convenciones teatrales con las de un recital de rock.

En un estilo más conectado con las convenciones escénicas, aunque con una estética antinaturalista, *Bufones* (Circular, 1991) de Héctor Guido y Héctor Manuel Vidal, apunta también al efecto emocional, a las imágenes y a la presencia corporal del actor más que a la representación, sustituyendo a los personajes por una galería de monstruos o criaturas deformes para crear un extraño y siniestro ritual que elimina todo desarrollo discursivo de la acción y genera un clima ominoso y situaciones de latente violencia.

Los intentos de abordar la fracturada escena de la sociedad uruguaya con recursos más tradicionales y una progresión aristotélica de la acción, aparecen en obras como *El combate del establo* (1985) de Mauricio Rosencof, creada en la cárcel, con personajes deshumanizados, una acción que se centra en el sometimiento y la destrucción de la condición humana, convertida en parábola que denuncia el hostigamiento permanente a que habían sido sometidos los rehenes de la dictadura. Del mismo modo *Crónica de la espera* (Circular, 1986) de Carlos Manuel Varela, elige una estética realista para presentar las angustias de los familiares de detenidos políticos y algunos procedimientos del terrorismo de Estado, o *Pedro y el capitán* (El Galpón, 1985) de Mario Benedetti, que enfrenta al torturador con su víctima, en una serie de encuentros que pautan los avances de la destrucción física del preso y su progresivo triunfo moral, mientras se desmorona el capitán, para citar solo algunos ejemplos.

La recurrencia al estilo absurdisto o de neovanguardia para aludir a los desbordes de la violencia y la represión se puede observar, en cambio, en obras como *Un tambor por único equipaje* (1989) de Ricardo Prieto, donde predominan las técnicas escénicas no ilusionistas, con escenografía antinaturalista, situaciones descontextualizadas e incongruentes, así como un uso no referencial del lenguaje, causalidad ambigua, y un clima amenazante. Es también una clara prolongación de la neovanguardia *Nicomedes o el olvido* (El Galpón, Sala Cero, 1994) de Ricardo Grasso,

bajo la dirección de Juan Carlos Moretti, que retoma las características señaladas, con situaciones inverosímiles, en un clima de progresiva deshumanización beckettiana del personaje.

De un modo aún menos verbal, el montaje de *Un cuerpo en la madrugada* (Teatro Eslabón de Canelones, 1989) de Carlos Maggi, bajo la dirección de Leonel Dárdano, transforma la escena en un campo de sonidos, imágenes y personajes, en el que asistimos a un extraño baile de máscaras en un tiempo detenido, en medio de una revolución. La ambigüedad referencial del texto y de los personajes parecen convertirla en una conspiración y una lucha por un poder centralizado que reacciona espasmódicamente con descontrolada acumulación de ejecuciones primarias, en escenas en las que los personajes intercambian miradas, fragmentos de frases, pasos de danza, con sugerencias simbólicas y un seductor juego escénico.

También *Los girasoles de Van Gogh* (Circular, 1989) de Luis Vidal, basada en las cartas de Vincent Van Gogh a su hermano Theo y en textos de Artaud, recurre a algunos procedimientos de la vanguardia en la construcción de un espacio no ilusionista, con mínimas alusiones referenciales y ausencia de causalidad, lo que refuerza la angustia metafísica del personaje, su soledad y desamparo. La concepción escénica jerarquiza los cuerpos, sus movimientos, sus sensaciones y su expresividad, como características del llamado "teatro antropológico". Esta importancia de la expresividad de un cuerpo liberado del control racional y los hábitos acumulados, en un desarrollo escénico no discursivo se encuentra también en *El segundo pecado original en la era microchipiana* (1991) de María Dodera, junto con un sabio manejo de pequeños objetos, en otra concepción renovadora.

En esa confluencia de modelos y paradigmas, la exploración del mundo interior con poderosas imágenes y una decisiva ruptura con el desarrollo lineal de la acción aparecía en *All that tango* (Teatro Espejos, 1988) de Álvaro Ahunchaín, quien recurre en esta obra al juego del tea-

tro en el teatro, a la superposición de niveles y espacios, mientras que en *Miss Mártir* (Comedia Nacional, 1989) apela a la parodia de los programas de la televisión, la revisión irónica de la historia, la exageración del grotesco, con mezcla de procedimientos de diversas fuentes. En *¿Dónde estaba usted el 27 de junio?* (1996), Ahunchaín aborda el tema del golpe de Estado de 1973, convierte a los personajes en gigantescas caricaturas, con enfrentamientos callejeros, violentas escenas de tortura distanciadas por el uso de máscaras grotescas y otros procedimientos del teatro de *grand guignol*, en un espectáculo donde la revisión histórica adquiere el tono de una monstruosa y siniestra farsa. El mismo Ahunchaín ha realizado además una serie de adaptaciones de textos clásicos con renovada concepción del espacio escénico, como *Macbeth* (1986) el *Don Juan* (1994) de Molière, y *La Celestina* (1994) de Rojas, cuyo montaje convierte en monstruos de una pesadilla a los personajes, en torno a una Celestina transformada en gigantesca araña.

La violencia ejercida sobre el héroe y su sometimiento, domesticación o destrucción se prolonga también en espectáculos como *Kaspar* (1986) de Peter Handke, bajo la dirección de Nelly Goitiño, y en importantes reescrituras de textos narrativos como en *El castillo* (1989), adaptado y dirigido también por Nelly Goitiño, y de otro modo en *Historia de un caballo* (1988) y *Opiniones de un payaso* (1990), adaptados y dirigidos por Luis Vidal, o en *La metamorfosis* (1990) de Kafka, en adaptación de Andrea Blanqué, con dirección de Ernesto Clavijo.

Teatro y elaboración del trauma

La necesidad de una elaboración colectiva del trauma dejado por el terrorismo de Estado, con sus secuelas de amenazas, torturas, encierros, tuvo que enfrentarse a la salida de la dictadura al miedo y a la necesidad de olvido. Como



Levón en *Kaspar* de Peter Handke, dirección de Nelly Goitiño, Comedia Nacional, Sala Verdi, 1986.

señalan Maren y Marcelo Viñar, el horror en sus extremos se resiste a ser asimilado, de allí el lento y necesario trabajo de simbolización para superar el trauma, porque “el terror no metabolizado se vuelve un factor de estupidez y empobrecimiento” y se hace necesario un “largo trabajo de inscripción en la memoria para que el olvido indispensable sea normal y fecundo y no caiga en complicidad perversa con la impunidad”.¹⁵ Y esa inscripción

15 Maren y Marcelo Viñar. *Fracturas de memoria*. 1993, p. 13.

en la memoria colectiva de los horrores del régimen se volvía, también, una lucha contra las manipulaciones del discurso oficial de la postdictadura y contra la impunidad.

El silencio fue casi una virtud

Varias obras teatrales del período apuntan con diferentes estilos en esa dirección, en un significativo intento de expresar el horror, de inscribirlo en un sistema simbólico capaz de generar cierta distancia frente a los hechos y al mismo tiempo para asimilarlo e incorporarlo a la memoria colectiva, como fue el caso de *Pedro y el Capitán* (1985) de Mario Benedetti, *El combate del establo* (1985) de Mauricio Rosencof y *Crónica de la espera* (1986) de Carlos Manuel Varela. Unos años después, *El silencio fue casi una virtud* (El Galpón, 1990), escrita y dirigida por María Azambuya, proponía un espectáculo que renunciaba al relato y a los procedimientos discursivos, para privilegiar los gestos, las miradas, el silencio, el canto apocado, como expresión de la parálisis y el miedo. El espectáculo incorporaba nuevos paradigmas y significó una ruptura con las concepciones de las puestas en escena de El Galpón de fuerte tendencia realista. También introducía un modo de producción relativamente nuevo en el sistema teatral uruguayo: el montaje se elaboró en una creación colectiva a partir de una investigación sociológica, con escritura final de la directora.¹⁶

A esa nueva forma de producción se agregaba una renovación escénica que jerarquizaba todos los elementos del espectáculo junto con la palabra, en una “dramaturgia escénica”. El espectáculo exploraba, a partir del esquema del *Diario de Ana Frank*, las zonas de la reclusión y el miedo, buscando un encuentro con el espectador en un nivel

no discursivo, a través de las sensaciones y emociones. El encuentro personal y el encadenamiento de diálogos como principio constructivo son sustituidos por la proximidad de los cuerpos, lo visual y lo gestual, la música, la palabra modulada, la iconización de lo verbal, con expresiones susurradas, entrecortadas, incomprensibles a veces, pero cargadas de emoción contenida. Las escenas reelaboraban algunos datos sociales e históricos: la llegada al refugio, la polarización entre el adentro de la reclusión y el miedo, en una precaria seguridad, y el afuera amenazante, la aparición de algunos ritos cotidianos, como la llegada de un nuevo habitante, el cumpleaños de un joven, el despertar sexual de dos adolescentes, el himno nacional cantado con picardía en el liceo para destacar el “tiranos temblad”, en un clima de intimidad con algo de ritual de intensa carga simbólica y emocional. Por otra parte, la drástica reducción del número de espectadores y la inclusión de estos en el mismo escenario, solo separados por un círculo de almohadones que rodeaba a los actores, creaba un clima de complicidad reforzado por la reducción de los objetos en escena: un cabo de vela, una vieja valija, una antigua bicicleta y dos tramos de escalera, constituían toda la utilería y escenografía.

El silencio del título, que era expresión del miedo, implicaba también el rechazo de la palabra mentirosa, la sospecha frente a los relatos oficiales. El espectáculo apostaba en cambio al cuerpo y al gesto, al susurro y al canto, como signos más seguros en medio de la vigilancia y el terror. De allí las risas ahogadas, las palabras susurradas a media voz, el canto quedo en el cumpleaños que se volvía casi un llanto, las frases entrecortadas, el predominio de las miradas que abarcaban también al espectador, la lentitud de los gestos, en una estética de lo mínimo, de la contención y el despojamiento.

16 Ver nuestra entrevista con María Azambuya: “Hacer un teatro que nos comprometa”, en Semanario *Brecha*, Montevideo, 17 de enero de 1991, pp. 22-23.


Experimentación con el espacio

Otro aspecto de los cambios en relación con los nuevos paradigmas teatrales de la postdictadura, fue el de la búsqueda de nuevos escenarios fuera de las consagradas salas de la ciudad, espacios urbanos que al ser intervenidos por el espectáculo teatral modifican nuestra relación con la ciudad, como ocurre con *Barro negro* (1992), dirigido por Marcelino Duffau, cuya acción se desarrolla en un autobús que recorre las calles de Montevideo. El espectáculo tuvo un notable éxito a lo largo de varios años y dura hasta el presente con renovación de elencos. También la adaptación de *Electra* de Sófocles (1994) y la versión escénica de *Zaratustra* de Nietzsche (1995), ambas por Marina Cultelli con dirección de María Dodera, se desarrollaban en espacios abiertos y ajenos al teatro, como el patio interior del Cabildo de Montevideo la primera y un salón de exposiciones (el Subte Municipal) la segunda, reorganizando la relación del público con la ciudad. Del mismo modo, la versión ritual y al aire libre del *Popol Vuh* (1995) por el Polizón Teatro, bajo la dirección de Enrique Permy, se presentaba en espacios abiertos, calles y plazas de Montevideo, o semiabiertos como la desafectada Estación Central de Ferrocarriles o la explanada del Teatro Solís.

Otro ejemplo de reelaboración del espacio, aunque en un ámbito cerrado, ha sido la puesta en escena de *En la soledad de los campos de algodón*, de Koltès, bajo la dirección de Ernesto Clavijo en la Sala 3 (el garaje) del Teatro del Anglo (1994), que aprovechó el ambiente subterráneo, las columnas y los caños que recorren las paredes, para crear un lugar de sombrías connotaciones, con importante actuación de Roberto Suárez. Algunos montajes se realizaron, también, en restaurantes, centros nocturnos o salones, como *El último orgasmo del Marqués de Sade* (1994), por la Antimurga BCG, con libreto y dirección de Jorge Esmoris, o *Tengo la debilidad de amar la vida* (1993), de Álvaro Ahunchaín, sobre la vida de Tchaicovsky, que se desarrollaba en los salones del Palacio Taranco, o *Menú de cuentos*, que

consistía en relatos que contaban uno o dos actores, mesa por mesa en restaurantes o bares, entre muchos otros.

Por otra parte, y en relación con la redimensión del espacio teatral, algunos espectáculos buscaron fusionar a espectadores y actores, ficción y realidad, en un solo ámbito, como en *La boda* (1986), dirigida por Héctor Manuel Vidal con la Comedia Nacional, a partir del texto de Brecht, donde los espectadores eran tratados por los actores como parientes y amigos invitados a una boda, del mismo modo que en *Las mágicas noches bailables del Pepe Pelayo* (1989) de Alberto Paredes y Ana Magnabosco, con dirección de Dumas Lerena. Se han multiplicado también los espectáculos en lugares reducidos, que buscan una mayor proximidad entre actores y espectadores y concentran la atención en el trabajo del actor, como en la adaptación de *El lazarrillo de Tormes* por César Campodónico bajo su dirección (El Galpón, Sala Cero, 1995), con un único actor, Héctor Guido, que hace todos los personajes. Del mismo modo *Te casarás en América* (1996) de Miguel Römer y Mariana Percovich, bajo su dirección, es un unipersonal sobre la inmigración de judíos al Uruguay que se desarrollaba en la pequeña sala de una sinagoga.

Por último, en esta primera década de la postdictadura y a pesar de las enormes dificultades económicas, el teatro en el interior del país ha logrado mantener la realización de Encuentros de Teatro del Interior, cada dos años. Al mismo tiempo, la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, organizada por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, fue una importante presencia en el contexto cultural de la ciudad y sostuvo su regularidad bienal hasta el 2000, mientras que los Encuentros de Teatro Joven organizados por la Intendencia Municipal de Montevideo en El Galpón, se han convertido en semillero de nuevos actores, dramaturgos y directores. 





Espectáculo dirigido por Enrique Permu
y sobre el *Popol Vuh*, con Polizón Teat
Presentado en la Explanada del Teat
Solís, en plazas y playas, 1995.



Memoria para armar, sobre el libro homónimo, con testimonios de mujeres, armado y dirigido por Horacio Buscaglia. Teatro Circular. 2002.

Una estética de la disolución

Desde mediados de los años noventa hasta la primera década del nuevo milenio, se puede señalar la aparición de nuevas formas dramáticas y espectaculares, en medio de una fuerte crisis económica y social. Se trata de lo que podría llamarse una *estética de la disolución* que busca crear espacios de subjetivación frente a la globalización dominante, a la fragmentación del sujeto individual y social. En medio de la cultura de lo inestable y lo efímero, una nueva crisis económica deterioró aún más las condiciones de vida. Pero, más allá de las coacciones del sistema y las imposturas de los relatos hegemónicos, el teatro ha sabido crear zonas de libertad y creación, que propician una exploración de la identidad en medio de la incertidumbre de la sociedad actual, en una estética de la contradicción, la fragmentación y la disolución. Una estética capaz de promover formas que permitan en el espectador una apropiación subjetiva, intuitiva y sensorial, de la inaprehensible y contradictoria imagen del hombre. En este contexto, el teatro uruguayo de fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI, se debatió en medio de sus propias carencias y con-

tradiciones, donde acechaba siempre la amenaza de desaparecer por la retracción del público o la imposibilidad de sostener los costos de producción de los espectáculos, teniendo en cuenta los escasos subsidios oficiales.

Con la crisis del 2001 y ante la retracción del público, los esfuerzos por buscar una solución desembocaron en la creación de la tarjeta del Socio Espectacular, como recurso para impedir el cierre de algunas de las más importantes salas, incluyendo a El Galpón y al Teatro Circular, dos de los bastiones del teatro independiente uruguayo desde mediados de siglo, aunque la necesidad de producir con excesiva rapidez obras nuevas para alimentar a sus más de doce mil socios trajo algunos problemas de calidad. Sin embargo, el sistema logró sostener la actividad teatral en medio de la crisis, renovó al público y facilitó el acceso a los jóvenes. Por otro lado, la misma corriente de público obligó a una renovación más ágil de las carteleras, aunque comprometió la exigencia de los montajes. Debe reconocerse, sin embargo, que en los últimos años han crecido notablemente algunos apoyos del Ministerio de Educación

y Cultura a partir de los fondos concursables, el Festival Internacional de Artes Escénicas y la creación del Instituto Nacional de Artes Escénicas, con numerosas actividades, talleres, seminarios y publicaciones, además de la creación de un portal de dramaturgos, entre otras iniciativas.

A partir de la crisis de comienzos de siglo, y a pesar de las dificultades, se ha multiplicado la cantidad de estrenos anuales, así como la diversidad de ofertas en las carteleras, en una abundancia que incluye desde hace una década alrededor de medio centenar de espectáculos en los fines de semana. Ha surgido también un teatro de repertorio, con puestas en escena convencionales y un teatro comercial que busca atraer al público con entretenimientos inocuos y éxito fácil, mientras subsisten importantes reservas de talento, creatividad e imaginación para ofrecer montajes escénicos renovadores y de calidad. En ese difícil contexto, el número y la actividad de los grupos independientes ha disminuido y han aparecido compañías que integran directores y dramaturgos con actores y escenógrafos, como es el caso de Complot, que presentan diversos espectáculos a partir de criterios renovadores. Han surgido también productores y directores que forman un equipo de producción para cada espectáculo, en una práctica cada vez más frecuente.

Por otra parte, varios directores conciben la puesta en escena como una dramaturgia escénica, a partir de textos de diverso origen, en espectáculos que problematizan el espacio y las formas de enunciación y recepción. Entre estos directores, muchos de los cuales son también autores de los textos que ponen en escena, debe mencionarse a Roberto Suárez, Mariana Percovich, Marianella Morena, Ruben Coletto, Sergio Lazzo, y los más recientes, Gabriel Calderón, Verónica Perrotta, Sebastián Bednarik, Raúl Núñez, Fernando Nieto, Sofía Echeverry, Santiago Sanguinetti y Juan Sebastián Peralta, entre otros. También existen algunos que son exclusiva o predominantemente dramaturgos, como Carlos Rehermann, Gabriel Peveroni,

Raquel Diana, Sergio Blanco o directores como María Doder, Alberto Rivero, Ruben Coletto, Sandra Massera. Ha sido también de gran productividad la asociación entre director y dramaturgo como es el caso de Carlos Rehermann y Sandra Massera, María Doder y Gabriel Peveroni. En esa tendencia que jerarquiza la búsqueda y la experimentación escénica con nuevos lenguajes, pueden inscribirse también directores o directores-dramaturgos de trayectoria más larga, como Luis Vidal, Ernesto Clavijo, Álvaro Ahunchaín, Iván Solarich, Leonel Dárdano.

Los espectáculos que proponen tienden a una ruptura con lo discursivo, al abandono de la psicología y a veces de la propia noción de personaje, a cierta desconexión entre las acciones, así como a una experimentación con el espacio y sus fronteras. Problematizan las formas de la representación y vuelven ambigua la relación entre actores y espectadores, al tiempo que la fuerza de las sensaciones invade al espectador y su universo referencial. Además, la multiplicación de estímulos simultáneos y el desvanecimiento de los personajes como centros de acciones y reflexiones bloquean las interpretaciones racionales y conectan al espectador con sus pulsiones inconscientes.

Algunos aspectos de esta estética tienen que ver con el teatro que Pellettieri llama “de la desintegración”. Como continuadores de la vanguardia, sus temas son los de la violencia, el desencanto y la desconfianza ante las viejas instituciones, el fracaso de los intentos de crear tramas de solidaridad, el nihilismo frente a la sociedad actual, “el feroz consumismo, la violencia gratuita” en una “deconstrucción de estilos”, “lo fragmentario de la intriga” y pocas referencias espaciales.¹⁷ Pero también aparecen la búsqueda de algunos ritos reparadores, la necesidad de construir nuevos espacios psíquicos y sociales frente a la fragmentación y la degradación.

En esta concepción pueden ubicarse las imágenes dis-

17 Osvaldo Pellettieri, *Teatro argentino del 2000*, pp.19-21.

torsionadas de los cuerpos en la búsqueda hiperrealista de *Una cita con Calígula. Crónica de una conspiración* (Teatro Florencio Sánchez, 1999) de Roberto Suárez, bajo la dirección de María Dodera. En un espacio en permanente transformación que refuncionalizaba las relaciones entre espectadores y actores, dominado por la presencia de cuerpos vejados, gozados o destruidos, se desarrollaba una agónica lucha por el poder, con la gestualidad de una sexualidad violenta y perversa y una notable fuerza expresiva. Por su parte, *El bosque de Sacha* (2000) también de Roberto Suárez y bajo su dirección, problematiza las fronteras teatrales, con acciones en los jardines y la casona de la Quinta de Santos, diálogos de ambiguas referencias, con personajes que son apenas siluetas sobrevivientes de épocas pretéritas y un contexto misterioso y amenazante.

El tema del parricidio, las formas de la transgresión y la violencia, el desafío a viejos mitos muy arraigados en el imaginario colectivo, aparecen en obras como *Extraviada* (Teatro Circular 2, 1998), escrita y dirigida por Mariana Percovich, sobre el caso de una maestra parricida en el Montevideo de 1937, como emergente de violencias domésticas sofocadas y ocultadas en nuestra sociedad patriarcal de mediados del siglo XX. Esa revisión crítica de algunas figuras consagradas en nuestro imaginario colectivo es la base también de *Cenizas en el corazón* (2000), espectáculo escrito y dirigido por Mariana Percovich, sobre la figura de Carlos Gardel, en un remodelado espacio del restorán del Hotel Cervantes, con sucesión de escenas, fragmentos de canciones, bailes, frases que iconizan a los personajes a través de diversos procedimientos distanciadores como los movimientos hieráticos de una bailarina en su nicho, o la incorporación de juguetes a cuerda.

La jerarquización del cuerpo del actor, la ambigüedad de los personajes, la importancia del espacio, la música, la luz y los objetos, reflejan una concepción de la puesta en escena que reaparece en otros de los espectáculos de Percovich sobre textos de dramaturgos contemporáneos

Europeos, como *Ajax* (2000) de Heiner Müller o *Atentados* (Comedia Nacional, 2001) de Martin Crimp, y especialmente en *Yocasta*, sobre texto propio (2003), en el subsuelo del Hotel Cervantes. La experimentación con el espacio y la jerarquización del cuerpo del actor, la incorporación del gesto, la música, la luz y los objetos como elementos expresivos al mismo nivel que la palabra siguiendo el modelo de Artaud, es también la clave de varias puestas en escena de Mariana Percovich. Es el caso de *Juego de damas crueles* (1997) de Alejandro Tantanián, que despliega un cautivante ritual con actores y espectadores que transitan de un espacio a otro, entre sombras y llamas, en una antigua caballeriza desafectada en el predio del Museo Blanes. La misma ruptura con los escenarios convencionales se puede ver en *Te casarás en América* que se presentó en una sinagoga del centro, *Destino de dos cosas o de tres* (1996) de Rafael Spregelburd, que se desarrollaba en una estación de trenes en Villa Colón, *El vampiro en el Jockey Club. El errante de Nod* (2002), sobre texto de Ana Solari, que conducía al espectador por las dependencias del suntuoso y decadente edificio del Jockey Club del Uruguay, en un recorrido descendente, en medio de cuerpos reptantes que dificultaban el paso, con personajes arcaicos que incluían arcángeles y demonios. Por otra parte, *Proyecto feria* (2005) se desarrollaba en las ferias vecinales de Montevideo; *Chaika* (2009) invadía todo el espacio del Teatro La Máscara –escenario, pasillos, sala, hall– con actores-personajes que cruzaban fragmentos de Chéjov con sus propios destinos; *Pentesilea* (2011) transcurría en medio de una pista de atletismo en el Parque Batlle con espectadores en plateas enfrentadas y *Clitemnestra* (2012) dividía al público en un doble espacio: el sótano y el salón de planta baja del Café-Restaurant de Juan Paullier y Guaná.

Por otro lado, la distorsión de convenciones y modelos, la ruptura con algunas representaciones tranquilizadoras, permite descubrir bajo la aparente ingenuidad y desvalimiento de una niña, la hondura de sus heridas traumáticas

en *¿Qué pasó con B. N.?* (1999), el inquietante unipersonal de Verónica Perrota, quien es también coautora junto con el director Sebastián Bednarik.

La reescritura transgresora de textos clásicos aparece en *Don Juan, el lugar del beso* de Marianella Morena, sobre el *Don Juan* de Molière (Montevideo, 2005), atravesando el mito y la leyenda, para acercar al desafiante seductor a la civilización contemporánea del deseo y el consumo, con sus corolarios de posesión y desecho, en una cultura del vacío, del mismo modo que la compulsiva tentación del consumidor golpea contra las vidrieras/espejos que lo atraen. El espectáculo jerarquiza los cuerpos de los actores en el espacio de la escena, para crear un espectáculo lleno de sugerencias, alusiones y transgresiones, como el presentar a Sganarelle como mujer, en un texto que actualiza la expresividad desacralizadora de Molière y la refuncionaliza para apuntar contra el discurso dominante contemporáneo, con sus juegos de seducción y el desborde del erotismo indiscriminado, en una reescritura que revela lo que oculta la fiebre del consumo, para culminar consagrando el triunfo de Elvira y de la mujer que encarna Sganarelle volviendo a su condición de mujer-actriz.

Puede vincularse también con esa estética que jerarquiza el cuerpo del actor y sus relaciones con el espacio, con los objetos y con otros cuerpos –sin descartar la palabra, en diálogos antinaturalistas pero que permiten construir fragmentos de destinos– el espectáculo *A la guerra en taxi* de Carlos Rehmann, sobre los últimos años de la vida del pintor Amedeo Modigliani, bajo la dirección de Marcel García y Sandra Massera (Espacio Cervantes, 2002). El montaje propone una sabia arquitectura escénica en la que con mínimos elementos de intensa presencia, se alternan escenas en los cafés de París, en la calle, en el estudio del pintor y en la morgue, con actores que se destacan por la precisión de sus movimientos y una gestualidad violentamente antinaturalista. Cruzando espacios y textos de diferente origen, con citas de Dante, Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Cocteau,

junto con los textos de Modigliani y los del autor, además de los diferentes acentos y nacionalidades de los personajes, el montaje crea una verdadera polifonía.

Memoria, teatro y elaboración del trauma

Como respuesta a la negación, la mentira y la voluntad de olvido, y ante la necesidad de rescatar las experiencias negadas por la historia oficial, aparecen en este segundo período de la postdictadura, obras que prolongan los intentos de elaboración del trauma provocado por la represión y el terrorismo de Estado. Es el caso de *El bataraz* (1996) –adaptación teatral de la novela del mismo nombre de Mauricio Rosencof– que se construye a partir de un monólogo de un enunciador-víctima, cuyo objetivo de conservar la vida y la dignidad frente a la maquinaria destructora que intenta someterlo se convierte en el principio estructurador de la pieza. Los mismos temas de la represión, la violencia y el terrorismo de Estado aparecen, aunque con otro estilo, en *¿Dónde estaba usted el 27 de junio de 1973?* (Teatro de la Alianza Francesa, 1996) de Álvaro Ahunchaín, en un espectáculo que incorpora la mascarada, el circo, la caricatura y los recursos del music-hall. Más tradicional resulta la puesta en escena de otra pieza suya: *El estado del alma* (2002), sobre el reencuentro de dos compañeras de militancia veinte años después. El mismo intento de elaboración se encuentra, aunque en un tono más intimista, en *En voz alta* (Puerto Luna, 1998) de Lupe Barone, monólogo de una presa que relata, como en una confidencia al espectador, su dolorosa peripecia. Con un despojamiento total, se dirige en voz baja a los espectadores, apelando en forma casi personal a su escucha y a su mirada como confidentes para sus recuerdos y sus fantasmas, guiada por impulsos emocionales y asociaciones de su memoria afectiva para reconstruir fragmentos de escenas, recuerdos, sensaciones y frases que le dan particular intensidad.

El mismo planteo confesional, aunque más distanciado, aparece en *El informante* (1998) de Carlos Liscano (bajo su dirección), que propone, a partir del intertexto kafkiano del *Informe para una academia*, una situación de enunciación donde el personaje se dirige a un público imaginario para contar su historia en tono distanciado y llano, con enumeración de sus acciones cotidianas, como reivindicación de su pertenencia a la condición humana de la que es excluido por el trato que recibe de sus torturadores. Al mismo tiempo, su pasividad no exenta de ironía y su pudor para referirse a los detalles de la violencia física, generan un fuerte contraste con la acción represora de la que es objeto. La escritura y la representación posibilitaban, así, la recuperación de un espacio propio, un espacio de libertad para compartir la experiencia del dolor y la humillación, en un encuentro simbólico y no coactivo con los otros.

También aborda el tema de la represión *Cuentos de hadas* (El Galpón, 1998, con dirección de Juan Carlos Moretti) de Raquel Diana, aunque en un estilo más apoyado en la sucesión de diálogos y en las convenciones del realismo. La obra presenta el encuentro entre tres generaciones de mujeres, en un mundo marcado por la ausencia del hombre (padre, esposo, amante), bajo la presión de la clandestinidad, la cárcel, la tortura y la muerte apenas aludida, en la época del miedo y la reclusión. Al mismo tiempo, el arraigo en algunas realidades permanentes, la arcaica conexión mágica con la tierra, la poesía de los cuentos de hadas como contracara de lo real, resultan parábolas de un destino imposible que se sostiene en la memoria y la imaginación, a pesar del dolor y la muerte.

Raquel Diana realizará, además, una adaptación de *Las cartas que no llegaron* (2003) de Mauricio Rosencof, junto al propio autor, en un espectáculo que se centra en la imaginación y la memoria de un hombre preso, con superposición de hechos vividos, recordados o imaginados, de tiempos y lugares: la Polonia de principios de siglo, un barrio de Montevideo en que transcurre la infancia del

personaje o el penal de Libertad en que se encuentra preso, con permanente interpelación a un padre ausente y presente, en un sugestivo espectáculo que tuvo gran éxito, realizó giras y estuvo varios años en cartel.

En *Memoria para armar* (2002), dirigido por Buscaglia, sobre el libro que rescata los relatos de mujeres víctimas de la represión, la experiencia y la memoria personal se conectan con el enfoque social y la memoria colectiva, como forma de socializar el dolor y como reconstrucción y legitimación de la intimidad de un sujeto.

El rescate de un hecho público que la historia oficial se ha obstinado en disimular es el propósito de *En honor al mérito*, de Margarita Musto, con dirección de Héctor Guido (El Galpón, 2001), sobre el secuestro y los asesinatos de Gutiérrez Ruiz y Zelmara Michelini en su exilio en Buenos Aires. La acción está presentada a partir de dos mujeres cuya complicidad o rechazo la obra irá revelando, en una puesta en escena de gran fuerza, que construye un doble espacio: una plataforma en primer plano, en medio de la platea, en la que se desarrollan la acción y los diálogos de los personajes, y un escenario al fondo en el que evoluciona un misterioso personaje entre aparatos, cuerdas, poleas y cables que apuntan a las mazmorras del terror.

Por su parte, Marianella Morena aborda el tema de las desapariciones en *Elena Quinteros presente* (2003), que también dirige, en una reconstrucción de la vida de la maestra, su militancia y su secuestro, su intento de escape en la embajada de Venezuela y la violencia desatada contra ella, en un intenso testimonio. De otro modo y como rescate contra el olvido de una figura histórica, Marianella Morena escribió y dirigió posteriormente *Trinidad Guevara* (Sala Zavala Muniz, 2011), un notable monólogo en que le da voz a la gran actriz uruguaya que triunfó en Buenos Aires.

La tragedia griega revisitada

Con once obras estrenadas en diez años desde *Taurus, el juego* (2003), *Las buenas muertes* (2004) y *Mi muñequita. La farsa* (2004), hasta *Ex, que revienten los artistas* (2012), Gabriel Calderón, el más joven de esta generación renovadora, se ha incorporado con inusitada intensidad al campo teatral uruguayo. Con una dramaturgia escénica y una estética inspirada en los desfiles de modas, los boliches *under*, las discotecas, la televisión, *Mi muñequita. La farsa* presenta, como parodia de tragedia, el estallido y los horrores de una familia marcada por el incesto, el fratricidio, el matricidio y el parricidio, a través de fragmentos de escenas, canciones, desfiles y violentos encuentros personales. Asistimos así a una fragmentación de las acciones, con estallidos de violencia en una feroz caricatura de los lazos familiares, desde la perspectiva de una niña y su muñeca, como doble del personaje y contravoz reveladora de las tensiones familiares. Al abandono de la psicología y la elección de la caricatura y el humor negro, se agregan las interpelaciones directas al público, las escenas marcadas por la violencia de una sexualidad transgresora, la fuerte presencia de los cuerpos, la unión de erotismo y destrucción, la animalización de lo humano, cuestionando toda imagen identitaria tranquilizadora en el espectador. Su última obra, *Ex, que revienten los artistas* replantea el tema de la elaboración del trauma que dejó el terrorismo de Estado a través de una particular confrontación generacional que enfrenta a muertos y vivos, en una transgresión de algunas convenciones.

Yocasta, una tragedia (Espacio Cervantes 2003), de Mariana Percovich, dirigida por ella misma a partir de la tragedia de Edipo, reelabora el mito desde la perspectiva de la mujer, tomando como centro al personaje de Yocasta, esposa de Layo, madre y esposa de Edipo, hermana de Creonte y cuatro veces madre con su propio hijo, en un largo monólogo en que el personaje es encarnado por una actriz que se dirige a los espectadores mientras que otra

bailarina evoluciona por un notable andamiaje. Si el mito de Edipo tiene como centro al héroe masculino, dueño del poder y del saber, a quien la propia tragedia irá despojando de esas seguridades para llevarlo de la ignorancia al conocimiento y a su propia destrucción, Percovich descoloca la justificación de Edipo centrando la obra en la figura de Yocasta, quien antes que él recurre a un acto de extrema violencia que la destruye, para liberarse de un destino que atraviesa su linaje, en un gesto que ha permanecido en segundo plano en las interpretaciones de la tragedia.

Mariana Percovich escribió y dirigió, también, varios espectáculos sobre personajes del mito y la tragedia griega: *Medea del Olimar* (2010), que retoma el tema del filicidio para arraigarlo en un rincón del Uruguay, a partir de un hecho de crónica policial; *Pentesilea* (2011) que reescribe el texto de Von Kleist desde una perspectiva de género; *Clitemnestra. Falso monólogo griego*, en el Café-restaurant "Paullier y Guaná" (2012), donde reaparece la centralidad de la figura de la mujer que sustituye a Agamenón desde el título, como en *Yocasta*. La puesta en escena propone, además, un doble escenario que separa a los espectadores hombres de las espectadoras mujeres: mientras los hombres son guiados al subsuelo por Agamenón las mujeres permanecen en la planta baja con Clitemnestra. Agamenón se dirige a sus espectadores masculinos como a viejos camaradas, a quienes invita a beber, comer y jugar con él a los dardos, al mismo tiempo que les lanza un discurso militarista en el que justifica el sacrificio de Ifigenia para salvar a la expedición y cubrir de gloria a la patria conquistando Troya. Mientras tanto, en el escenario de arriba Clitemnestra se dirige a las mujeres para denunciar algunas violencias del poder patriarcal, que los espectadores hombres no oyen, del mismo modo que las mujeres no oyen el parlamento de Agamenón. Finalmente los dos grupos son invitados a una cena para festejar la llegada del rey, donde se produce el falso discurso de Clitemnestra, la jactancia del vencedor y destructor de Troya, su entrada



Yocasta, de Mariana Percovich, con su dirección.
Subsuelo del Hotel Cervantes. 2003.

al palacio pisando la alfombra púrpura para morir envenenado –en este caso– por su esposa. El espectáculo reescribe, así, la tragedia desde la perspectiva de la mujer para denunciar la prepotencia masculina y reivindicar una violencia femenina de liberación.

Por su parte, Marianella Morena en *Antígona oriental*, bajo la dirección de Volker Lösch (Teatro Solís, 2012) retoma algunos aspectos de la tragedia *Antígona* de Sófocles, para denunciar los abusos padecidos durante la dictadura, incorporando en el espectáculo a víctimas reales de la represión. Con seis actores y actrices y diecinueve mujeres testigos que hablan desde su propia experiencia, el espectáculo retoma la rebeldía de Antígona ante la opresión de Creonte, para dar voz a víctimas e hijas de víctimas de la dictadura, alternando fragmentos del texto de Sófocles con parlamentos de las propias mujeres que sufrieron persecución, tortura y cárcel, quienes dicen sus textos de pie en primera persona y mirando directamente al público. En este cruce entre la ficción y la realidad de los cuerpos de las víctimas en escena, y las fotos de desaparecidos que se volantean en sala, este teatro jerarquiza una forma de testimonio que explora la presencia de lo real, a partir de la participación de los protagonistas que introducen con el relato público de su tragedia el “atributo de lo oral”, la “presencia de una voz situada entre el cuerpo y el lenguaje [...] y hace posible que el sonido se convierta en imagen en el espacio”.¹⁸ Entre lo codificado y el cuerpo con sus emociones y sensaciones, la voz con toda su carnalidad va más allá de lo discursivo y los sistemas de poder. Y al mismo tiempo se conecta con el presente por la incorporación de algunas referencias a situaciones contextuales: los plebiscitos para anular la ley de “caducidad”, el plan Cóndor, los nombres de algunos torturadores y el de algunos políticos uruguayos actuales.

Desterritorialización y desobjetivación en algunas obras recientes

El examen (2010), de Carlos Rehermann, con dirección de Sandra Massera, a partir de un episodio de *Si esto es un hombre* de Primo Levi, se desarrolla en un depósito desafectado de la Marina en el puerto de Montevideo, con todas las connotaciones que implica ese espacio. La acción se concentra en el examen que debe pasar un prisionero en un campo de concentración. La obra se inscribe en ese teatro de pasaje, que no construye psicologías individuales ni recorridos argumentales con cronología reconocible y encadenamiento de causalidades. Por el contrario, con cierta intertextualidad con las vanguardias y el teatro del absurdo, el espectáculo apunta a una desterritorialización y desobjetivación, por el carácter anodino de los personajes, la indeterminación del espacio y el tiempo, aunque con acciones humanas reconocibles y una parodia de justicia que responde a una lógica aberrante pero implacable, que permite incluso el intercambio de identidades de esos seres desafectivizados que se disuelven en su función.

En *Shangai* (2009) de Gabriel Peveroni, la desobjetivación y desterritorialización son aún mayores: los personajes no son sujetos identificables, ni tienen clara enunciación identitaria, pueden ser clones cuyas acciones se disparan en forma indiscriminada y donde todo está igualado: seres, funcionarios, mercadería. Frente a la globalización y al debilitamiento o la disolución de signos identitarios, este teatro no propone solamente una territorialidad doble, un bilocalismo que confronta dos topías, como ocurre en *Montevideo esquina Sarajevo* del mismo Peveroni (2003), con dirección de María Dodera –donde se cruzan tiempos y cartografías, un puente en Sarajevo en tiempos de guerra y el puente que une el Cerro de Montevideo a la ciudad, dos territorios y épocas diferentes y dos situaciones de violencia–; ni tampoco una extraterritorialidad ajena e insalvable como en *Groenlandia* (2005) y en *Berlín* (2007), del mismo autor –también bajo la dirección de María Dodera– sino

18 H. Finter, “Experimental theatre and Semiology...”, 1983, pp. 501-517.

una territorialidad estallada con escasos restos de arraigo, como variante de un tema recurrente en nuestra producción dramática actual.

El teatro y sus fronteras

La sostenida búsqueda de Roberto Suárez encuentra en sus tres últimas obras (escritas y dirigidas por él), *El hombre inventado* (2005), *La estrategia del comediante* (2008) y *Bienvenido a casa* (2012), una expansión inagotable de sus obsesiones creadoras: el juego con la inaccesibilidad del referente, las posibilidades de la representación, la permeabilidad de las fronteras entre actores y espectadores, la problematización de la noción misma de autor, actor y personaje, y una permanente oscilación de los niveles de la ficción teatral y su relación con la realidad contextual del espectador. Particularmente en *Bienvenido a casa*, no se trata meramente de teatro en el teatro, o de la ambigüedad entre actores y espectadores, grados de ficción o de realidad, sino que la representación remite a otro nivel de ficción, se presenta como un seudo retorno a lo real, y cuestiona a la teatralidad misma. Todo está en movimiento y la comunicación emocional se materializa en fragmentos de destinos llevados al límite, con personajes sobrevivientes de un mundo en ruinas, al borde de la locura y de la muerte esperada o buscada, que impactan intensamente en el espectador.

Otra forma de ruptura con las fronteras aparece en la incorporación de la propia biografía y su presentación en escena, en una coincidencia parcial o total entre personaje y actor, como en los monólogos *Comunismo Cromagnon* (2009) y *Pogled* (2011), ambos de Iván Solarich, con su propia actuación, bajo la dirección de Ruben Coletto en el primero y de Santiago Sanguinetti, en el segundo. En ambas obras se cruzan varios territorios geográficos, lingüísticos y de la memoria, con múltiples y

eficaces recursos escénicos, en una reapropiación de referencias históricas y actualización de fragmentos autobiográficos.

La violencia contemporánea, la lucha por el poder, el feroz consumismo y la rebelión contra la cultura neoliberal, son temas recurrentes en la dramaturgia de Sergio Blanco, quien los articula con la tragedia griega y shakespeariana y sus núcleos de violencia parricida con sus derivaciones, además del uso de varios recursos metateatrales y múltiples alusiones bíblicas y culturales en espectáculos como *Calibre 45* (Comedia Nacional, sala El Galpón, 2003) con dirección de Alberto Rivero, *Kiev* (Comedia Nacional, Teatro Solís, 2007), dirigido por Mario Ferreira, donde aparece la misma violencia familiar y tono trágico, con la incorporación de una intertextualidad chejoviana. Posteriormente Sergio Blanco estrenó también *Kassandra*, espectáculo unipersonal apoyado en la comunicación con la platea en un bar de puerto, con todas las resonancias del destino de la adivina y un inglés básico e inventado. Su último estreno, *Tebas Land* (2013), bajo su dirección, retoma el tema del parricidio en una cuidadosa puesta en escena que recrea el escenario de una prisión donde se entrevista el autor con el parricida preso. La puesta incluye proyecciones en varias pantallas, permanentemente juego con los niveles de teatralidad, la presencia y la representación, la relación actor-personaje, ficción-realidad, escritura dramática y escena de la representación, con múltiples referencias culturales, en un espectáculo que alcanza, a pesar de los desdoblamientos, un intenso nivel de subjetivación.



Bibliografía

- ACHUGAR, Hugo y CAETANO, Gerardo (eds.), **Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo**, Trilce, Montevideo, 1991.
- y CAETANO, Gerardo (eds.), **Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?**, Trilce, Montevideo, 1992.
- “Introducción”, en Hugo Achugar y Gerardo Caetano (eds.) **Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo**, Trilce, Montevideo, 1991, p. 9.
- BAJTIN, Mijail, **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabalais**, Barral, Barcelona, 1974.
- CAETANO, Gerardo, *Notas para una revisión histórica sobre la ‘cuestión nacional’ en el Uruguay*, en Hugo Achugar y Gerardo Caetano (eds.), **Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo**, 1991, pp. 17–45.
- “Identidad nacional e Imaginario colectivo en Uruguay” en Hugo Achugar y Gerardo Caetano (eds.), **Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?** 1992, pp. 75 y 96.
- FINTER, Helga, “Experimental theatre and Semiology of Theatre: The Theatracalization of Voice” en *Modern Drama*, Volume xxvi, Number 4, Diciembre, 1983, pp. 501–517.
- GABAY, Marcos, **Política, información y sociedad**, CUI, Montevideo, 1988.
- MIRZA, Roger, **La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura, resistencia**, Banda Oriental, Montevideo, 2007.
- “De la desacralización liberadora a la denuncia: I y II” en *La escena latinoamericana*, N° 2, agosto de 1989, pp. 52–56.
- (ed.), **Situación del teatro uruguayo contemporáneo**, EBO/ITI, Montevideo, 1996, pp. 67–91.
- MORAÑA, Mabel, “Indicios culturales alternativos en el Uruguay actual (1978–1981): movimientos en el Pa-nopticon” en revista *Iberoamérica*, Hamburgo, 16/17, 1982; retomado en **Memorias de la generación fantasma**, Monte Sexto, Montevideo, 1988, p. 98.
- MUGUERCA, Magalí, *Lo antropológico en el discurso escénico latinoamericano*, en Roger Mirza(ed.), **Dramaturgia y puesta en escena en América Latina y el Caribe**, Sección uruguaya del Instituto Internacional de Teatro, Montevideo, 1990, pp. 67–91.
- NAHUM, Benjamín, FREGA, Ana, MARONNA, Mónica, TROCHON, Yvette, **Historia uruguaya, Tomo 8. El fin del Uruguay liberal**. Banda Oriental, Montevideo, 1990.
- PELLETTIERI, Osvaldo, **Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto**, Galerna-IITCTI, Buenos Aires, 1990.
- **Teatro argentino del 2000**, Galerna, Buenos Aires, 2000.
- PERELLI, Carina y RIAL, Juan, **De mitos y memorias políticas**, Banda Oriental, Montevideo, 1986.
- TRIGO, Abril, **¿Cultura uruguaya o culturas linyeras?**, Vintén editores, Montevideo, 1997.
- VIÑAR, Marcelo y Maren, **Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir**, Trilce, Montevideo, 1993.
- WILLIAMS, Raymond, **Sociología de la comunicación y el arte**, Paidós, Barcelona, 1981.



Don Juan o el lugar del beso, de Marianella Morena
(sobre el Don Juan de Molière), bajo su dirección.
Subsuelo de la librería MVD, 2005.



“Museo en Danza” (2008).
Intervención en el MNAV.
Adriana Belbussi Figueroa.

Movimiento perpetuo

Silvana Silveira

Introducción

Desde épocas remotas y en los más diversos lugares geográficos los seres humanos han bailado. Los antropólogos coinciden en señalar que las primeras manifestaciones de la danza fueron los bailes rituales, expresiones de carácter sagrado o religioso con un predominante componente mágico. Claro que a su vez la danza fue, desde el primer momento, una manera en la que el hombre expresó sentimientos básicos como la alegría, el temor, el deseo o el agradecimiento. En el sentido más universal la danza implica “los movimientos ordenados del cuerpo, saltos y pasos rítmicos realizados con el acompañamiento de instrumentos musicales y la voz”.¹

Pero la danza ha sido definida de infinidad de maneras, “como una retórica silenciosa mediante la cual el orador sin murmurar una palabra, se hace entender mediante movimientos”, como “una pintura en movimiento

o poesía animada, porque como la poesía es un verdadero *tableaux* de nuestras pasiones y como la pintura es un discurso mudo”. También como “un espejo que reflejaba el mundo” y podía “revelar sus secretos más recónditos”.² Más próximo a nuestros días, el gran coreógrafo estadounidense Merce Cunningham (1919-2009) la describió como “una actividad espiritual en forma física”.³

A la hora de buscar lo esencial o definitorio de la danza, hay que mencionar que durante siglos esta fue sinónimo de movimiento. Al describir su fisonomía existen al menos cuatro elementos fundamentales que la hacen posible según las concepciones más tradicionales de este arte: el ritmo, la forma, el espacio y el tiempo. Valorar cuál de ellos es más importante ha sido una tarea arriesgada para algunos teóricos, pero no para el notable coreógrafo Serge Lifar (1904-1986), quien parafraseando textos bíblicos escribió: “...*En el comienzo era*

1 Denis Diderot, *L'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751.

2 Susana Tambutti, *Apuntes de Teoría general de la danza*, 2009.

3 Susan Sontag, *Cuestión de énfasis*. “El bailarín y la danza”, 2007.

el Ritmo, y todo ha sido hecho por él, y nada ha sido hecho sin él".⁴

Este trabajo hará foco en la danza como disciplina artística, lo que se conoce como "danza espectacular"; esto es, pensada como una expresión destinada a comunicar y entretener a los simples mortales. Y observará el desarrollo del imprescindible lado académico, facilitador del desarrollo técnico de quienes se dedicarán de manera más o menos profesional al arte de bailar. Así, el entrenamiento sistematizado se vuelve esencial, o mejor, excluyente, en el caso del ballet. Porque en definitiva, como expresa de manera elocuente Pierre Gaxotte (1895-1982): "No hay que buscarle cinco patas al gato. La danza clásica es la danza de escuela. Sencillamente".⁵

Las cosas se tornan más complejas si se tiene en cuenta que "la historia de la danza espectáculo está íntimamente relacionada con las transformaciones de la mirada sobre el cuerpo"⁶ y responde a un determinado imaginario corporal. Cada época ha resuelto una escenificación dancística de acuerdo a unos determinados parámetros que la rigen, dando lugar a una gran variedad de formas y estilos. El ballet o danza clásica, por ejemplo, floreció en la corte absolutista de Luis XIV para el divertimento de una aristocracia a la que le gustaba verse representada de determinada manera y sorprender a sus selectos invitados. ¿Cómo? "Con decoro, elegancia y porte", características que quedarían estrechamente ligadas a la escuela francesa de ballet. Según afirma Ana Abad Carlés, Luis XIV tuvo claro que para perfeccionar este arte —que él mismo practicaba— debía contar con una escuela formativa, y por eso creó en 1661 La Real Academia de Música y Danza,

donde se codificaron los movimientos y establecieron las normas que regirían al ballet hasta nuestros días.⁷ Ya desde el siglo XVIII el arte de la coreografía clásica comienza a asentarse en Rusia, favorecido por el ambiente estético de la monarquía militar y feudal rusa.⁸

Pero tal vez lo más interesante en torno a este lenguaje académico sean las concepciones corporales que gravitan en torno a él: la aspiración de un cuerpo bien proporcionado, sereno, calmo y apolíneo como una estatua griega. Cuerpos en lucha contra la gravedad, etéreos como almas, cuerpos ilusión obligados a realizar la mayor cantidad de hazañas posibles.⁹

La danza moderna, en cambio, es el resultado de la primera ruptura importante con las formas de representación heredadas, es decir, con la tradición del ballet. Sus inicios se producen durante los primeros años del siglo pasado, en consonancia con los movimientos vanguardistas europeos. Las primeras propuestas novedosas surgen casi simultáneamente desde ambos lados del Atlántico: las bailarinas estadounidenses Isadora Duncan (1878-1927), Lloïe Fuller (1862-1928) y Ruth Saint Denis (1879-1968) en el "Nuevo Mundo", y Mary Wigman (1886-1973), máxima figura de la danza expresionista alemana en la vieja Europa. En estos cuatro nombres puede sintetizarse la nueva forma de concebir el movimiento.

Wigman llevó a la práctica las ideas elaboradas junto al coreógrafo y filósofo alemán Rudolf Laban (1879-1958): la danza ya no debía someterse a la métrica, el ritmo, los pasos y los saltos establecidos a priori. Más que contar historias, les interesaba expresar los estados anímicos interiores.

Isadora quería "devolver a la danza la nobleza de los antiguos griegos", creía en "inundar el cuerpo de aire y de

4 Serge Lifar, *La danse*. París, 1938.

5 Primeras palabras de la "Introducción" al libro de Geneviève Guillot y Germaine Prudhommeau, *Gramática de la danza clásica*, Hachette, Buenos Aires, 1974.

6 Susana Tambutti, Apuntes de "Danza o el imperio sobre el cuerpo", Red Sudamericana de Danza, 2008.

7 Ana Abad Carlés, *Historia del Ballet y de la danza moderna*, 2004.

8 Agrippina Vaganova, *Las bases de la danza clásica*, 1945.

9 Susana Tambutti, ob. cit.

sol” y “extraer de él todas sus fuerzas vitales”. Se inspiró en el ir y venir del mar, en el aleteo de los pájaros pero también marchó como un soldado, protestó como un trabajador y luchó como un bolchevique; su “danza libre” o “danza descalza” iba tras el alma de la danza.¹⁰

Al finalizar la primera Guerra Mundial el escenario de la danza se desplazó a Estados Unidos, donde ya en los años 30 se había afianzado la *modern dance* con sus técnicas de contracción/*release* desarrolladas por la bailarina, maestra y coreógrafa estadounidense Martha Graham (1894-1991); y de caída/recuperación de Doris Humphrey (1895-1958), que estableció entre el punto más alto y el más bajo que podía alcanzar un cuerpo: “un arco entre dos muertes”. Esta nueva forma de concebir el cuerpo y el movimiento se radicalizó durante los convulsionados años 60; de allí en adelante la danza floreció en Estados Unidos en un clima de total libertad estética. Cunningham —que había sido discípulo de Graham y compañero en la universidad de John Cage— rompió con los criterios asociados a la danza hasta ese momento. Sus coreografías construidas en base a operaciones aleatorias, llevaron a término las ideas de las vanguardias históricas y la modernidad estética en la danza, dejando de lado la narración, el vínculo con la literatura y la música para conformar exclusivamente una experiencia estética, algo para contemplar sin un punto de vista pragmático.¹¹

Cunningham estaba interesado en descubrir cómo se mueve la gente y concibió la danza como una constante transformación de la vida misma. En sus creaciones no

10 Maurice Lever, *Isadora*, 1989.

11 Apuntes de la conferencia “La danza contemporánea y sus pasos en espacios no convencionales. Nuevas tendencias: propuestas provenientes de distintas vertientes”, a cargo de Susana Tambutti. Profesora titular de la Cátedra Teoría General de la Danza en la carrera de Artes de la Universidad de Buenos Aires. Actividad realizada en el marco de “Museo en danza- Nuevas Vías de Acceso V”, con curaduría de Fernando Álvarez Cozzi y Silvana Silveira.

existe causa y efecto, ni clímax y anticlímax, ni conflicto y desenlace, ni “puntos fijos en el espacio”.¹² De esta época data el célebre *Manifiesto del NO* de Yvonne Rainer (1934) que derivó en la relevancia del proceso de creación (y no de la obra terminada), la incorporación de los movimientos cotidianos y de cuerpos no entrenados, la eliminación de barreras entre las disciplinas artísticas, entre otras cosas.¹³ Es a partir de ese momento, con el advenimiento de las variantes posmodernas, que se empieza a hablar de “danza contemporánea”, y que la palabra “danza” no alcanza para definir una multiplicidad de producciones en las que todo movimiento puede ser considerado danza.

Primeras sílfides en escenarios montevidianos

Hay quienes sostienen que la curiosidad de los montevidianos por el ballet podría haberse empezado a delinear en torno a los bailes de salón de la época colonial y posteriormente las presentaciones en 1851 en La Casa de las Comedias de dos discípulos del legendario Filippo Taglioni (padre de Marie) que llevaron a escena fragmentos de *La Sílfide* y de *Giselle*.¹⁴ Las compañías de renombre internacional comenzarían a presentarse en Uruguay con mayor regularidad a causa de la guerra. De esta manera, se

12 Jacqueline Lesschaeve, *El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve*, 1980.

13 El Manifiesto del NO: No al espectáculo, no al virtuosismo, no a las transformaciones y a la magia y al hacer creer, no al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella, no a lo heroico, no a lo anti-heroico, no al imaginario basura, no al involucrarse del intérprete o del espectador, no al estilo, no al camp, no a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete, no a la excentricidad, no a moverse o a ser movido. (...) A partir de esas declaraciones de principios nada permaneció como antes. Extraído de Susana Tambutti, *Teoría general de la Danza*, 2009.

14 Fernando Assunção (y otros), *La danza en Uruguay*, 2001.

produjeron las actuaciones de los prestigiosos Ballet Rusés— a partir de 1913— que tuvieron entre sus filas a Vaslav Nijinsky y a la legendaria Anna Pavlova que según crónicas de la época conmocionó al público montevideoño.¹⁵

Un hecho curioso, y sin duda enriquecedor, fue que de forma simultánea llegaron a los escenarios uruguayos representantes de la “nueva sensibilidad” en materia de danza: en 1916 actuaba en Montevideo nada menos que Isadora. Luego, en la década del 30, una verdadera oleada de artistas europeos vinculados a la danza moderna recaló en Montevideo: la pareja integrada por el bailarín ruso Alexander Sakharoff y la bailarina alemana Clotilde von Derp Shakhharoff, la maestra alemana Inx Bayerthal que traía consigo la escuela de Mary Wigman, y el alemán Harald Kreutzberg.

Crónicas de la época señalan que Kreutzberg “se movía en el terreno tortuoso, más ‘caligaresco’ del expresionismo germano”, utilizando recursos tales como “distorsión del cuerpo para la expresión de estados anímicos complejos, siempre al borde de la demencia”. Al parecer sus danzas humorísticas en las que interpretaba “borrachos fantásticos”, “visiones demoníacas”, “seres torturados” y “sus leyendas primitivas”, así como su “técnica nerviosa y elástica”, conmocionaron estas tierras desiertas de expresiones coreográficas.¹⁶ Por su parte, Sakharoff, ferviente admirador de la Duncan, se autoproclamaba “el primer hombre que se atrevió a ofrecer un recital completo y autónomo de danzas”.¹⁷ Un programa de mano de 1935 donde se anunciaba el último recital de “los famosos poetas de la danza” da

15 Susana Salgado, *The Teatro Solís. 150 years of Ópera Concert and Ballet in Montevideo*, 2003.

16 Washington Roldán, *El País*, 1958. Cuadernos donados por Tito Barbón al Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE).

17 Alejandro Sakharoff, *Reflexiones sobre la danza y la música*, 1949.

cuenta de los temas que inspiraban a esta curiosa pareja: Goya, Botticelli, la primavera, el amor y los estados anímicos.¹⁸

Igualmente impactantes resultaron las presentaciones en el Teatro Solís de obras clave de la coreografía moderna como *Carmina Burana* de Ernest Uthoff, *La Pavana del Moro* de José Limón, y *La Mesa Verde*, el alegato antibélico de Kurt Joos.¹⁹

Con esos antecedentes, no es de extrañar que en 1935 se creara el Cuerpo de Baile del SODRE, bajo la dirección del maestro Alberto Pouyanne, con los aportes sucesivos de Roger Fenonjois, Gala Chabelska, Tamara Grigorieva, Vaslav Veltcheck, Yurek Shabelevsky y María Ruanova, entre otros maestros y bailarines provenientes de escenarios europeos y argentinos. De aquel entonces es la obra *Nocturno nativo*, de temática campestre y gauchos de satén, que inauguró las actuaciones del elenco estatal en plena dictadura de Gabriel Terra.

En aquellos primeros años se montaron obras como: *Juego de Cartas*, *Orfeo*, *Dafnis y Cloe*, *Coppelia*, *Las dos palomas*, *Danzas Polovtziánas*, *Los presagios*, *Les Sylphides*, *Concierto*, *La danza de los muertos*, entre otras.²⁰ De aquí en más, la historia del ballet en Uruguay sería, salvo contadas excepciones, la historia del Cuerpo de Baile del SODRE.

18 Programa de mano de la actuación de los Sakharoff el 27 de octubre de 1935 en el SODRE, Oficina de Redacción de Programas del SODRE.

19 Recortes de diario con las críticas de Washington Roldán, en cuadernos donados por Tito Barbón al Centro de Investigación Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE).

20 Texto de Washington Roldán por el 50º. Aniversario del Cuerpo de Baile del SODRE, en programa de mano de Gala de Ballet. Oficina de Redacción de Programas del SODRE.

Gonzalo Fonseca

SOBRE LOS MUROS



Magela Ferrero (Cortés) MNAV

“Museo en Danza” (2008). Intervención en el MNAV. Leticia Falkin.

Pioneras de la danza moderna: danzas como cuadros

El primer y pequeño núcleo de danza moderna del Uruguay surgió en torno a dos creadoras: las maestras Hebe Rosa y Elsa Vallarino, que concebían la danza y el arte en forma integral. Hebe fue la responsable de fundar en 1957 la Primera Escuela de Danza Moderna del Uruguay con Eugenio Parma y Hugo Capurro, y de fundar el Ballet de Cámara de Montevideo.

Herederas directas de Sigurd Leeder, Hebe provenía de una familia de músicos, tocaba el piano, pintaba, y se formó principalmente en el extranjero de la mano de José Limón y de la escuela expresionista alemana instalada en Chile. Su

rol fue central en tanto que aportó una infraestructura técnica para la enseñanza que se mantiene hasta nuestros días.

Poco después, en un ambiente bohemio vinculado a la pintura, el teatro y las letras, surgiría Dalica (Danza Libre de Cámara) dirigido por la maestra Elsa Vallarino que “comenzó con gran audacia a ponerle música y movimiento a sus pinturas. Pintaba y bailaba con tanto entusiasmo que pronto llegó al escenario y conquistó un público fuera de lo común para la época (...). Sus danzas eran cuadros en movimiento, color y frescura”.²¹

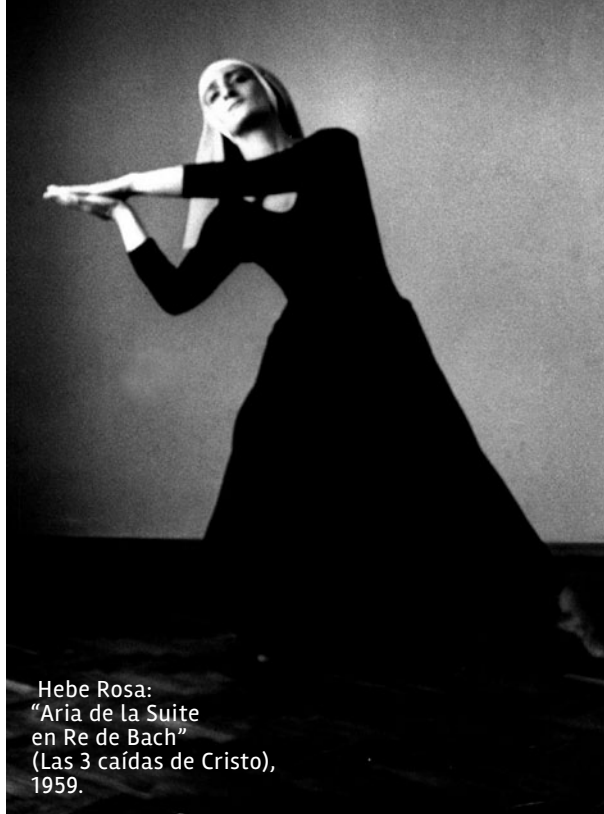
²¹ Nota de Teresa Trujillo publicada en el Boletín del Consejo Uruguayo de la Danza (CUD), año 2000.

Segunda generación: faldas negras y primeras transgresiones

Prácticamente sin academias donde formarse, sin bailarines entrenados, sin políticas culturales que apoyaran el desarrollo de la danza independiente, y sin fondos que la estimularan, no debe haber sido sencillo para aquellas primeras creadoras, ni para los que vinieron después como Iris Mouret, Teresa Trujillo, Ema Häberli, Cristina Martínez, José Claudio Sanguinetti, Julia Gadé y Graciela Figueroa. “La danza independiente surgió completamente desamparada. Fueron saliendo unos de otros y luchando contra la adversidad, era muy difícil el medio y, si bien la crítica colaboraba, el gran público siempre se inclinó más por las coronas y los príncipes. Hubo apoyos puntuales pero no sostenidos”, mencionó Susana Duhart, una incansable promotora de la danza uruguaya.²²

Mouret, directora del Taller Mouret, que mantuvo una actividad ininterrumpida hasta hoy, estudió guitarra, letras, dibujo y pintura, y desarrollaba en su casona del Prado auténticas veladas artísticas que Medina Vidal dio en llamar “nuestro salón de la *Belle Époque*”.²³ En 1977 Roldán describió una de sus actuaciones de la siguiente manera: “Cuando Iris Mouret aparece en escena luciendo la clásica falda negra de toda heredera legítima del mundo danzante de Martha Graham, su sola presencia es un hecho plástico”. Otro reconocido crítico, Egon Friedler, destacó en una reseña para el diario *El País* “el admirable sentido musical” y la “profunda teatralidad” de Mouret en la obra *Cuadros de una exposición*, inspirada en la composición homónima de Mussorgsky y la vislumbró como una Pina Bausch uruguaya.

Por su parte, Trujillo “se dedicó a investigar las formas, lo performático, la incorporación de la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y sin ser muy consciente de



Hebe Rosa:
“Aria de la Suite
en Re de Bach”
(Las 3 caídas de Cristo),
1959.

ello adoptó un enfoque multidisciplinario”.²⁴ Su *Erixymaque* realizado junto a la artista plástica Myriam Bat-Yosef, su participación en *Efímero pánico* de Alejandro Jodorowsky, y el *happening* desarrollado en el Teatro Circular junto a Federico Vilás y Conrado Silva, *Liquidación de una platea*, que incluyó ratones blancos y artefactos sanitarios, son leyenda en el mundillo de la danza local.

Ema Häberli —creadora del grupo de danza-teatro Ménades— empezó bailando poemas de amor sobre música de su esposo el pianista Numen Vilariño, mientras que Cristina Martínez concibió al grupo Moebius en 1979 como “la integración de las artes en un momento de mucha complicidad creativa”.²⁵ También Graciela Figueroa, directora del Espacio de Desarrollo Armónico y fundadora del Grupo

22 Entrevista personal a Susana Duhart, año 2013.

23 Entrevista personal a Iris Mouret, año 2013.

24 Teresa Trujillo con colaboración de Carina Gobbi, *Cuerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista*, 2012.

25 Entrevista personal a Cristina Martínez, año 2013.

Espacio, trabajó en estrecha vinculación con varios músicos y fue una de las fundadoras del legendario Teatro Uno (junto a Jorge Freccero, Luis *Bebe* Cerminara y Alberto Restuccia), agrupación teatral de innegable vocación transgresora que también tuvo entre sus filas a Gadé y Sanguinetti, fundadores de Teatro-danza de Montevideo.

Eran tiempos en que los bailarines clásicos miraban a los modernos desde arriba porque estos no tenían una formación académica aunque de hecho la tuvieran. Había fuertes prejuicios en torno a los varones que se dedicaban al ballet; encontrar un hombre dedicado a la danza moderna era como encontrar una aguja en un pajar, conceptos tales como “improvisación” o “educación integral” eran una novedad. La formación artística iba de la mano de la formación humana y entre maestras y alumnas se generaba una tácita alianza que iba mucho más allá de las cuatro paredes de la academia: “O Hebe o Bayerthal”, le dijo una vez a Mouret la maestra Bayerthal que por aquel entonces hacía furor con sus técnicas de gimnasia consciente. “Había gente que no quería estar en el mismo saco que otra y existía cierta heroicidad en el hecho de dedicarse a la danza”, recordó la maestra Graciela Figueroa.²⁶

La danza protesta: cabeza de burro y tanques a control remoto

A finales de la década del sesenta tanto Hebe Rosa como Ema Häberli habían realizado obras para denunciar la injusticia social. Con *Danza y Protesta* (1968), estrenado en el Teatro Odeón, Hebe adhirió al Mayo Francés al tiempo que homenajeó a Violeta López Lomba.²⁷ Ese recordado espectáculo incluía temas como “A Desalambrar” de Daniel

Viglietti y “Los Mojos y Canciones” de Horacio Buscaglia, además de poemas de Nicolás Guillén como “Soldado así no he de ser”²⁸.

Ema había bailado en denuncia de la bomba de Hiroshima y la Guerra de Vietnam. Pero tal vez lo más jugado haya sido la “danza-caricatura” de Trujillo, *Qué hacer con la danza en estos tiempos de mudanza*, que en pleno auge del gobierno de Pacheco Areco vistió traje y guantes de boxeo además de una cabeza de burro, “para destruir aquella imagen que quería imponerse en forma autoritaria” y así ridiculizar al mandatario.²⁹

Poco tiempo después, decenas de desaparecidos, cientos de presos políticos y exiliados fueron el saldo más notorio y trágico del periodo dictatorial que además instaló en la sociedad uruguaya algo menos tangible pero igualmente aterrador y paralizante: el miedo generalizado ante la impunidad del Estado para realizar toda clase de atropellos y crímenes. En ese escenario, donde protestar abiertamente equivalía a firmar una partida de defunción, a los artistas independientes no les quedó otra que partir al exilio o recurrir a sutiles metáforas, al teatro del absurdo, a canciones de protesta y a la secreta complicidad del público para manifestarse en contra del régimen que había cercenado cualquier intento de libertad de expresión.

Para el artista plástico Fernando Álvarez Cozzi, que por aquel entonces formaba parte de Teatro-danza de Montevideo y comenzaba a experimentar en el área del videoarte, “la danza no era vista como peligrosa porque no tenía palabras y no era multitudinaria. De todas formas, si había algo político era muy velado para que solo lo entendiera el público que seguía a ese grupo y las autoridades no se percataran”.³⁰

²⁶ Entrevista personal a Graciela Figueroa, año 2013.

²⁷ Programa de mano de *Danza y Protesta*, proporcionado por la investigadora Analía Fontán.

²⁸ “Soldado así no he de ser” de *Cantos para soldados y sonas para turistas* (1937).

²⁹ Teresa Trujillo, ob. cit.

³⁰ Entrevista personal realizada a Fernando Álvarez Cozzi, año 2013.

En clave similar, la creadora e investigadora Lucía Naser, docente de Historia de la Danza y Metodología de la Investigación en la Escuela Nacional de Danza (END), señaló que “en el marco disciplinante y moralizador del cuerpo propuesto por la dictadura la danza contemporánea no era vista como amenazante para el régimen, sin embargo esta presentó un discurso coreográfico tendiente a la emancipación de los cuerpos desde un punto de vista político y social”.³¹

Piezas de danza filmadas en 16mm como *Hoy estuve en el Centro* (1978) de Julia Gadé, José Claudio Sanguinetti y Álvarez Cozzi, un monólogo a dos voces escrito por el escritor uruguayo Mario Levrero para Gadé y Sanguinetti y *El Patio* (1975), que presentaron en un festival de danza de Estocolmo, se animaron a burlar la censura y esgrimir un voto de condena a lo que estaba pasando. La primera era una suerte de humorada sobre la idiosincrasia montevideana que tocaba el tema del fascismo y la tortura con una protagonista que aun estando al aire libre repetía incansablemente: “no hay ventanas”. La segunda exponía sutilmente (mediante escenas filmadas en un patio tipo calabozo y entre troncos de árboles quemados que asemejaban barrotes) el encarcelamiento, la prisión y el encierro. Por otra parte, en todas las *performances* que realizaron entre 1981 y 1984 incluían un tanque de guerra a control remoto que interfería con el baile de Julia sobre música de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, o bien apuntaba hacia su cuello o se deslizaba por una nalga de José Claudio.

Por su parte Mouret, convocada por el entrañable Atilio Costa —por entonces al frente del teatro La Máscara³²— se animó con una coreografía para la obra de teatro *Sí, Miguel*, sobre poemas del poeta español Miguel Hernández, que llevaba a escena el pe-

31 Entrevista personal realizada a Lucía Naser, año 2013.

32 El teatro La Máscara (hoy llamado Ateneo Popular), ubicado en la calle Río Negro 1180, llegó a tener un Departamento de Ballet y a convocar un selecto grupo de artistas como Hebe Rosa, Fernando Vieytes y Manolo Lima, entre otros.

liagudo tema de la dictadura de Franco, la tortura y la injusticia social. “Si hubieran visto la obra marchábamos todos”, recordó Mouret.

En una época en donde para hacer una fiesta había que pedir permiso en la comisaría del barrio y usar barba generaba sospechas de “terrorismo” sucedieron, no obstante, cosas extraordinarias. Como las *performances* —mezcla entre danza y teatro— orquestadas por Graciela Figueroa, Pepe Vázquez, Delfi Galbiati y Jorge Denevi en plena feria de Tristán Narvaja, movidas que llegaron a su fin cuando comenzaron a llamar demasiado la atención, motivando que tarde o temprano llegaran “las chanchitas”. Otra de las presentaciones de Figueroa, en Canal 5 junto a la bailarina Mary Minetti, acabó antes de lo previsto cuando empezaron a llegar militares al canal con la sospecha de que estaban enviando “mensajes codificados”.

Graciela se formó con Elsa Vallarino, estuvo presente en Nueva York —cuna de la experimentación y la danza de vanguardia—, bailando junto a Lucas Hoving y Twyla Tharp, y regresó a Uruguay para generar su propia movida. En su casa, donde hoy funciona el Espacio de Desarrollo Armónico, se vivía en comunidad y se mantenía un espacio de libertad frecuentado por gente de teatro, artistas plásticos y músicos como el Pájaro Canzani y Eduardo Mateo.

La cenicienta de las artes va al teatro

Como contrapartida al desestímulo general de las artes condicionado por la dictadura, las expresiones artísticas se desarrollaron fundamentalmente en las instituciones culturales extranjerías que tenían teatro, como el Instituto Cultural Anglo-Uruguayo, la Alianza Francesa, la Alianza Cultural-Uruguay Estados Unidos y el Instituto Goethe. Particularmente el Anglo era como “la casa de la danza”.³³

33 Entrevista personal realizada a Susana Duhart, año 2013.



El Lago de los Cisnes. Ballet Nacional Sodre (BNS) 2013

Otros escenarios que suplieron en parte el eterno problema de la falta de salas para la danza fueron la Asociación Cristiana de Jóvenes, el Teatro del Notariado, el Teatro Odeón, AEBU, el Stella D'Italia y el Circular.

La *troupe* estatal tardaría años en recuperarse de la trágica jornada del 18 de setiembre de 1971 cuando una densa columna de humo surgió de las instalaciones centrales del SODRE. “El fuego destruyó el Estudio Auditorio pero no pudo quebrar la firme tradición cultural de un pueblo que cultiva las más excelsas expresiones de la vida artística”, escribió un reportero optimista en 1979 en un fascículo dedicado a los 50 años del SODRE.³⁴ No se pensaba lo mis-

mo en 2001 cuando la situación seguía siendo un desastre: “el incendio destruyó materialmente el edificio, pero peor aún, destruyó el poder cultural del Uruguay. Rompió la corriente y el contacto de los artistas académicos más célebres del mundo, los vínculos con el exterior y el concepto que se tenía de nuestro país como uno de los más cultos de América”³⁵, se lee en un trabajo realizado por la Asociación de Amigos del SODRE que echó demasiadas culpas al fuego.

El ballet continuaría sus funciones en el Teatro Solís, el Teatro Odeón y en la Sala 18 de Mayo. Otra nota pu-

del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica.

³⁵ Asociación Amigos del SODRE, Grupo de apoyo al SODRE, “SODRE 1929-2001, Síntesis de su historia” trabajo informativo.

³⁴ El SODRE. 50 Años de aplausos 1929-1979, Publicación quincenal

blicada en el fascículo anteriormente citado confirmaba la ductilidad y capacidad realizadora de Eduardo Ramírez, “respaldado por un armonioso elenco de primeros bailarines de la talla de Margaret Graham, Sarita Nieto, Tola Leff, Olga Bérngolo, Tito Barbón, Raúl Severo y Mischa Dimitrievich”.

De aquellos años oscuros son obras como *Luz* (1975) de Jurek Shabelewski, que versaba sobre “el hombre que siempre a través de todos los tiempos persigue una luz sublime” y *Pasiones Rebeldes* (1975). *Il Quattrocento* (1974) y *Capricho español* (1974) de Ramírez. Piezas del repertorio clásico como *Cascanueces*, *Coppelia*. También *Concierto* (1977) de William Dollar y puestas en escena más modernas como *Satori* (1977), *La silla* (1980) y *Retrato In Memoriam Edith Piaf* (1985) de Domingo Vera, *El Ciclo de los ciclos* (1980) y la ópera ballet *Carmina Burana* (1979) de Adriana Coll.³⁶ En los programas de mano se pueden ver croquis de los magníficos decorados obra del escenógrafo Carlos Carvalho y otros del artista plástico Miguel Battegazzore.

En 1975 – “Año de la Orientalidad” – se creó en la órbita del Ministerio de Cultura la Escuela Nacional de Danza (END) con su División Ballet dirigida por la primera bailarina Margaret Graham y su División Folclore a cargo de Flor de María Ayestarán.

Durante mucho tiempo, cuando se hablaba de arte no se incluía a la danza, incluso era considerada un subgénero del teatro o de la música. Para paliar un poco esa situación, en 1973 la pianista uruguaya Susana Frugone creó la filial Danza en el seno mismo de la UNESCO en Francia y luego fundó en Uruguay junto a Socorrito Villegas el Consejo Uruguayo de la Danza (CUD). Frugone consiguió apoyo de bailarines y coreógrafos, pero también de cineastas de distintas partes del mundo para lograr su propósito de que la danza fuera vista como un arte en

36 Programas de mano de 1974 a 1985. Oficina de Redacción de Programas del SODRE.

sí mismo. “Nunca olvidaré lo que me contestó [Federico] Fellini antes de firmar el apoyo al proyecto: ‘todas mis películas tienen coreografías’”, recordó. Franco Zeffirelli, Pablo Neruda, Julio Cortázar y Alejo Carpentier también le dieron su aval al proyecto.³⁷ Entre los logros del CUD (que en 1999 sería reflatado por Tito Barbón, Jeannie Fontaina y Mary Minetti, entre otros) cabe mencionar la publicación en 2001 del libro *La Danza en el Uruguay* y la realización en 2003 de un congreso sobre la influencia de las raíces africanas en la danza de América.

También la Asociación de Amigos del Ballet, fundada en 1990 ayudaría a divulgar todo tipo de danza y promover los valores jóvenes mediante el otorgamiento de becas. Entre sus actividades Nora Fariña destacó las funciones de Maximiliano Guerra, de la bailaora flamenca Cristina Hoyos y el Bolshoi de Joinville (Santa Catalina, Brasil), la realización del Primer Encuentro y Certamen de Danza Ciudad de Montevideo (1998) y los ciclos en Cinemateca Uruguaya, Cine Universitario y Cine Arte del SODRE.³⁸

Nuevos paradigmas, sirenas y hombres rana

La transición a la democracia inauguró nuevos y fermentales espacios para la danza que, junto a la música y el teatro, pasó a integrar una movida centrada en llevar el arte a los barrios a través de los circuitos de la Intendencia de Montevideo (IM). El clima de apertura, el regreso de varias personalidades que estaban exiliadas o simplemente se encontraban en el extranjero y se animaron a regresar, sería decisivo para las nuevas generaciones de la danza independiente local, que de

37 Entrevista personal a Susana Frugone de Basualdo, publicada en revista *Paula* del diario *El País*.

38 Entrevista personal a Nora Fariña, presidenta de la Asociación Amigos del Ballet, año 2013.



Molto vivace, Grupo Espacio. Dirección Graciela Figueroa

esa forma se alimentarían de nuevos intercambios artísticos. En este contexto fue particularmente relevante la llegada de Florencia Varela, formada en técnica Graham y Alvin Ailey, que había pasado buena parte de su vida en Estados Unidos y Europa.

También decisivo sería el regreso de Alemania de Verónica Steffen, que formó parte de Babinka, una agrupación que funcionaba como una cooperativa y era dirigida en forma colectiva, y de Contradanza fundada por Florencia Varela. Según Steffen, Babinka fue un colectivo fresco, espontáneo, de estructura anárquica, un experimento social y artístico, mientras que Contradanza era un grupo con una manera más profesional de trabajar que todos los años estrenaba un espectáculo.³⁹

39 Entrevista personal a Verónica Steffen (realizada junto a Elisa Pérez Buchelli) en el marco de la investigación *Danza Moderna y Contemporánea en Uruguay 1955-2000*, Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), año 2011.

Contradanza, fundado en 1986 y dirigido por Florencia junto a Malena Brenes y Mariana Di Paula, y posteriormente integrado por Carolina Besuievsky, Steffen, Andrea Arobba, Florencia Martinelli y Rodolfo Vidal, se mantuvo activo hasta fines de los 90, y fue relevante en el medio por desarrollar un estilo vinculado a la danza-teatro, fundar una academia, fomentar la investigación del movimiento y estrenar varios espectáculos con los que el espectador podía fácilmente identificarse. Creaban coreografías sencillas, creativas y bien orquestadas, que partían de la gestualidad cotidiana para provocar un sinnúmero de significados. La irrupción de esta agrupación en el medio fue vista por el crítico Egon Friedler como “lo más interesante, innovador y valioso visto en el país en mucho tiempo”.⁴⁰

En los 90, la propuesta del grupo se tornó más arriesgada y ambiciosa en parte gracias al aporte de la bailari-

40 Assunção, Fernando (y otros) *La Danza en el Uruguay*, 2001.

na británica Joan Barret que estaba viviendo en Uruguay y acercó una corriente más abstracta de la danza. También en esa época comenzaron a introducir técnicas somáticas y Florencia empezó su formación en método Feldenkrais y a interesarse por “despertar la anatomía en la creación”.⁴¹ Entre las obras de Contradanza figuran *Texturas* (1987), *Vestidos y Mascotas* (1988), *Entre sueños* (1990), *Gusanos de Seda* (1992), *Escuchando a Mozart* (1994), *Trozos del Mosaico* (1995).

También Graciela Figueroa había logrado hacer escuela y mantener una compañía de danza, el Grupo Espacio. Algunos de sus espectáculos fueron: *Tacatacatan*, *Sénsere*, *Intento Cero*, *Masculino-Femenino* y *Molto Vivace*. Resulta interesante la definición que hizo Roldán de su propuesta: “Con ella los moldes se rompen... ese camino es totalmente informal, bastante loco, una mezcla de elementos dispares entre el teatro, la pantomima, la danza, la improvisación, la expresión corporal, el atletismo, el baile callejero, la magia folclórica, los rituales primitivos, la murga criolla, los carnavales cariocas, el afro condimentador del ritmo (...) su danza es esencialmente fraternal, popular...”.⁴²

Nuevamente los institutos culturales extranjeros jugaron un papel decisivo, acercaron compañías de distintas partes del mundo (por ejemplo el Goethe propició las actuaciones de Susanne Linke y Urs Dietrich, y la Alianza Francesa el desembarco de la Compañía de Philippe Decoufflé) y pusieron a disposición de socios y periodistas preciados libros, videos y revistas. También el Centro Cultural de Música se anotó varios triunfos danzantes, uno de ellos trayendo al Ballet Théâtre Française de Nancy y su solista Rudolf Nureyev.

Tal como lo mencionó la bailarina y creadora Daniella Pássaro, “en ese momento se empezó a asentar un movimiento de danza más fuerte y con mayor repercu-

sión a nivel de público. En ese contexto creamos *Allez Hop!*, con Adriana Belbussi y planteamos una propuesta estética diferente a lo que se venía viendo en general. Era una propuesta divertida, colorida, un poco loca y desfachatada. *Allez Hop!*, una expresión circense que utilizaba Graciela Figueroa en los ensayos para alentarnos, había dado nombre en 1993 a una *performance* habitada por sirenas, hombres rana y piratas realizada en el centro cultural Amarillo”.⁴³

El cisne en el país de los expedientes

Los 90 fueron especialmente difíciles para el Cuerpo de Baile del SODRE que languidecía y amenazaba extinguirse por inanición. Al elenco estatal le resultaba imposible planificar sus temporadas, y no contaba con la infraestructura mínima adecuada para mantenerse en forma. Los bailarines, que aun así se las ingeniaron para llevar a escena algunas producciones remarcables, se quejaban de sus sueldos, de las condiciones en las que tenían que tomar clases, de que los estrenos se producían sin propaganda y ni siquiera eran anunciados en las marquesinas del teatro. Ante ese panorama, no resultó extraño que el público escaseara en las butacas.

Tal vez lo más dañino fue que rara vez se hacían audiciones o concursos. La imposibilidad de renovarse no solo perjudicaba a la compañía sino a los jóvenes egresados de la END que, una vez finalizados sus ocho años de estudios, no tenían cabida en el ambiente artístico local. Como las temporadas del SODRE no eran todo lo fecundas que son ahora y no había muchas posibilidades de bailar para los bailarines, en 1986 Edgardo March fundó el Ballet del Plata.⁴⁴ Veinte años después, las cosas seguían más o menos

41 Entrevista realizada a Florencia Varela en el marco de una investigación para CSIC, año 2011.

42 Washington Roldán, *El País*, 1985.

43 Entrevista personal a Daniella Pássaro, año 2013.

44 Entrevista de Ana Rosa Rodríguez Cravanzola a Edgardo March publicada en el diario *La Mañana* en la edición del 3 de agosto de 1993.

igual y para revertir esa situación Hebert Loza, por aquel entonces director de la END, creó en 2006 el Joven Ballet.

En 2005 las obras de reconstrucción del Estudio Auditorio, que habían comenzado en 1985, todavía estaban por concretarse y las denuncias de esa situación se escuchaban desde distintos ámbitos: “Uruguay no siempre careció de espacios propicios para enriquecerse en las esferas artísticas. Le sucede algo peor: tuvo esos espacios y luego los perdió, como ha ocurrido con la sala del SODRE, lo cual demuestra que quienes gobiernan el país consideran que los centros de irradiación cultural no contribuyen a fortalecer el sentido de identidad, no son un derecho natural de la ciudadanía, ni figuran en una lista de necesidades colectivas a tener en cuenta”.⁴⁵

La nave insignia en velocidad crucero

Poco a poco, algunas cosas comenzaron a cambiar para bien entrado el tercer milenio y la tendencia se mantiene hasta el presente. En 2005 se crearon por Ley de Presupuesto Nacional 17.930 los Fondos Concursables para la Cultura y la danza se incluyó entre los sectores a ser revitalizados a través de esos fondos. En 2008 se creó la Comisión Montevideo Danza Contemporánea en la Intendencia de Montevideo (IM) que subvenciona espectáculos con un fondo de \$300.000 al año. En 2009 entró en vigencia la Ley N°. 18.384, Estatuto del Artista y Oficios Conexos que regula la actividad y crea un sistema de seguridad social para artistas. Por otra parte, la Ley N°. 18.719 del Presupuesto Nacional para el período 2010-2014, en el artículo 518 aprobó un monto de 20 millones de pesos anuales destinados únicamente para el Ballet Nacional SODRE (BNS). Los creadores en danza también pueden aplicar a los Fondos de Incentivo Cultural (FIC), al programa de ayudas a las artes escénicas Iberescena, y las escuelas de danza a las becas que anualmente otorga la IM.

45 Jorge Abbondanza, diario *El País*, 24 de setiembre de 2005.

El elenco estatal, que el primero de junio pasado celebró sus tres años de vida luego de que el maestro Julio Bocca asumiera su dirección, y se dispone a festejar sus 80 años de existencia en 2015, brindó en el flamante Auditorio Nacional Adela Reta 237 funciones de 22 obras que convocaron más de 300.000 espectadores. Estrenó *Giselle*, *Raymonda*, *Nuestros walses*, *Doble corchea*, *El lago de los cisnes*, *Un tranvía llamado Deseo*, *Donizetti Variations*, *Adagietto*, *Percusión para seis hombres*, *Tango & Candombe*, *El Corsario*, *El Cascanueces* (creación), *La Bayadera*, *The Leaves Are Fading*, *Without Words*, *Tres Hologramas* (creación), *La viuda alegre*, *Instantáneas* (creación), *La Sífide*, *Sinfonietta*, *In The Middle Somewhat Elevated* y *La consagración de la primavera*.⁴⁶

Bocca puso en forma al Cuerpo de Baile con más horas de entrenamiento, clases y montaje de obras a cargo de prestigiosos maestros, más funciones, giras nacionales e internacionales y una cuidadosa programación de las temporadas. A esto hay que sumar una importante inversión en imagen y comunicación. El notable desempeño del BNS en una obra de gran complejidad técnica e interpretativa como *In The Middle Somewhat Elevated* del genial coreógrafo estadounidense William Forsythe ubica a la compañía entre las más destacadas de América Latina, sin mucho que envidiar a otros elencos internacionales.

Por último, resulta significativa como actitud de “no dormirse en los laureles” la gestión realizada por el gerente del BNS, Gerardo Bugarín, para lograr que en Montevideo exista una filial del Ballet de la Ópera de París, así como en Brasil hay una del Bolshoi. Tal como lo mencionan desde el propio BNS, comienza una nueva etapa de consolidación y “el objetivo está puesto en alcanzar una velocidad crucero, estable en el rumbo, cuidadosa y exigente con su tripulación sin perder nunca de vista sus pasajeros que son, nada menos y nada más, que todos los ciudadanos”.⁴⁷

46 Información proporcionada en 2013 por el Ballet Nacional SODRE (BNS).

47 Entrevista personal a Gerardo Bugarín, año 2013.

Ecós contemporáneos

No solo la cultura balletística ha sido restituida en los últimos años: desde que el Solís y luego el Auditorio Nacional Adela Reta reabrieron sus puertas, los uruguayos han tenido la posibilidad de disfrutar de una gran variedad de propuestas dancísticas. La danza es uno de los consumos culturales que ha crecido más en el periodo 2002-2009. La asistencia a espectáculos de danza se incrementó casi 10 puntos porcentuales entre esos años. En 2009, el 24,9% de la población –un cuarto– asistió durante el último año a espectáculos de danza. También crecieron las frecuencias de asistencia: 4,2% de los encuestados asiste más de tres veces, 10% entre dos y tres veces, 10,5% una vez al año. La mitad de las personas vio folclore, una cuarta parte ballet, un porcentaje similar danza moderna, 16,5% tango, 5,7% salsa.⁴⁸

Por ejemplo, el ciclo Montevideo Danza (auspiciado por Fundación Itaú) ha realizado en los tres últimos años un total de 77 funciones de 27 espectáculos que llevaron algo más de 7.000 espectadores, según cifras proporcionadas por su organizador, Leonardo Durán.⁴⁹

Entre los principales elencos que recalaron en Montevideo en los últimos años provenientes de la galaxia de la danza contemporánea de vanguardia, hay que destacar las presentaciones del grupo Corpo de Minas Gerais, la Cía. de Dança Deborah Colker de Río de Janeiro, Cisne Negro de San Pablo, el Nederlands Dans Theater II (NDT II) la compañía joven dirigida por el legendario Jirí Kylian, y la compañía estadounidense Pilobolus. El común denominador de estos elencos es que sus bailarines pertenecen al “Olimpo de la danza”, son capaces de desplegar un rico andamiaje de formas milimétricamente diseñadas, de

realizar toda clase de proezas físicas y de transmitir toda la belleza de este arte.

Asimismo, las presentaciones del Ballet Nacional de Chile (BANACH), dirigido por Gigi Caciuleanu, de la Compañía Nacional de Danza de España (entonces dirigida por Nacho Duato) y del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, que dirige Mauricio Wainrot, pusieron de relieve lo estrechamente que puede trabajar la danza en colaboración con la música y brindaron tres espectáculos memorables. También remarcables fueron las presentaciones de la compañía colombiana L'Explose que dirige Tino Ramírez.

Por fuera del radar pero marcando tendencias a nivel internacional, cabe destacar las actuaciones de la bailarina Vicky P. Miranda, *Provisional Danza* (en el marco del Festival Montevideo Sitiada), Jeremy Wade con su espectáculo *Glory* que investiga la descomposición y descoordinación del movimiento, la brasileña Marcela Levi con *In-Organic*, una pieza de fuerte poderío visual, María Ribot con *Llá-mame Mariachi* y *Laughing Hole*, dos obras que invitaron a la reflexión y a las risas por igual, y Francisco Camacho con *El rey en el exilio*, con música de Nick Cave “sobre la composición del poder centralizado en el cuerpo”, al decir del teórico de la danza André Lepecki.

También imborrables fueron las actuaciones que realizó Julio Bocca antes de colgar las zapatillas, las disquisiciones en torno al negocio del arte de *El Hombre de la corbata roja* (2006), la divertidísima parodia de *El Lago de los Cisnes*, titulada *El Lago encantado* con música de Les Luthiers, y *Adiós hermano cruel* (2007) con la que se despidió como bailarín del público uruguayo. En el marco del Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE) realizado en 2011, se destacó la Compañía Inbal Pinto & Aushalom de Israel, con su *vaudeville* surrealista *Oyster*.

48 Susana Dominzain, Sandra Rapetti, Rosario Radakovich, *Imaginario y Consumo Cultural. Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural*, Uruguay 2009.

49 Entrevista personal a Leonardo Durán, año 2013.



Discontinua Animalidad (2012). Dirección Lucía Naser.

***I dont´t feel like dancing* (No siento ganas de bailar)**

En la actualidad, como revisitando los fermentales años 60 neoyorquinos, pero con fuerte influencia de los coreógrafos faro europeos, hay obras de danza contemporánea que desafían el apelativo de danza y cuestionan todos y cada uno de los aspectos que hacen a la “danza espectáculo” en procura de renovados discursos escénicos. La pregunta en relación a la naturaleza de la danza (¿qué es danza?) ha desviado su historia hacia la filosofía y ha demandado nuevas miradas por parte de los espectadores que no siempre la tienen fácil a la hora de ver por dónde van los hilos de la madeja.

En el pujante colectivo de la danza independiente local conviven toda clase de tendencias y estéticas, emparentadas con el teatro, la *performance*, las instalaciones, el arte conceptual, y la expresión corporal. Es frecuente encontrar en las producciones nacionales un uso excesivo de recursos que podrían ser considerados no dancísticos: existe la idea de que bailar es elaborar teorías sobre el propio hacer, que hay movimiento en la inmovilidad, que no es preciso bailar en el sentido tradicional del término, e incluso se tiende a la decodificación de los cuerpos, a la no espectacularidad del



Ayara Hernández, *Blurry* (2006)

movimiento en el entendido de que las disciplinas generan cuerpos sometidos, ejercitados, cuerpos dóciles y se procura una tendencia más natural del movimiento.

La imagen del coreógrafo y *performer* alemán Félix Marchand parado en el proscenio del Teatro Victoria rebobinando un casete o recostado escuchando música, en el marco del mini recital de danza *Berlín Va*, da una idea de lo anteriormente expuesto.

En términos generales, suele suceder que, mientras el reducido núcleo de la danza independiente ve con buenos ojos las búsquedas de lenguajes personales y propios, el grueso del público suele experimentar cierta desconfianza ante el generoso margen de significados que permite el término *danza contemporánea* porque no queda claro qué límites estéticos admite y qué clase de contemporaneidad depara. El problema, como se sabe, no radica en las distintas tendencias estéticas sino en que existen buenas y malas obras de danza contemporánea.

Ahora bien, los nuevos postulados no surgieron a la vuelta de la esquina. Hace alrededor de veinte años, una serie de coreógrafos estadounidenses y europeos comenzaron a desmantelar la asociación entre danza y movimiento fluido o

“gente que da saltos”. Para estos creadores, la danza no tiene por qué ser una exhibición espectacular de movimiento, ni pasa por un ideal de “motilidad constante” y el bailarín no tiene por qué ser “ese extraño ser hipercinético” desarrollado por la modernidad.⁵⁰

Este grupo de artistas está en constante diálogo con filósofos contemporáneos como Foucault, Derrida, Deleuze, Guattari y Barthes, entre otros, y conciben el cuerpo como un sistema abierto y dinámico de intercambio, un cuerpo sin órganos, un cuerpo rizomático.

Precisamente *Discontinua Animalidad* (2012) de Naser tuvo como punto de partida el pensamiento de los filósofos posestructuralistas. La obra se estrenó en la sala pequeña del Subte Municipal, indagó en los binomios masculino-femenino, humano-animal, cuerpo-mente, lo que define a un cuerpo vivo o muerto y, si bien no tiene intenciones de ser una “obra tesis”, intenta “desestabilizar los marcos de percepción del espectador”.⁵¹

Otra tendencia tiene que ver con la revisión de las concepciones en torno a la presencia y la representación. En ese sentido, la coreografía es vista como algo que requiere la entrega a las voces dominantes de los maestros (vivos o muertos), algo que implica someter el cuerpo a regímenes disciplinarios. Como “una máquina asediante, una ladrona de cuerpos”.⁵²

Un ejemplo de esos cuestionamientos puede ser la obra *Blurry* (2007) de Ayara Hernández –integrante junto a Marchand del colectivo Lupita Pulpo– que explora los movimientos que surgen cuando uno trata de desaparecer, no de aparecer en escena.

Ahora bien, Lepecki explica en su obra que en 1992 dos coreógrafos que se encontraban en un Festival en Francia, declararon que los acontecimientos políticos

del mundo eran de tal naturaleza que no podían bailar. Se referían a la Guerra del Golfo y a la guerra civil en Bosnia-Herzegovina. Fue allí que Meg Stuart coreografió una danza inmóvil, un acto que, según Lepecki, “planteó un reordenamiento del concepto mismo de danza y expuso la crisis de la imagen de la presencia del bailarín tanto en el escenario como en el mundo, como una presencia siempre al servicio del movimiento”. En escenarios más próximos, suele suceder que, sin un contexto claro, los espectadores quedan a años luz del pensamiento de los creadores, o de lo que está pasando. En ese sentido, una experiencia remarcable fue *Diálogos*, propiciada en 2007 por la Red Sudamericana de Danza y Plataforma, con dirección de Paula Giuria y Claudia Pisani, que abrió un interesante espacio para la muestra de un *work in progress* pero centrado en la reflexión en torno a la creación. En aquel entonces, el crítico Walter Veneziani apuntó que hubo escaso análisis de los temas más reiterados en nuestro medio (introspección, depresión, soledad, duda) así como de los problemas de formato (exceso de solos). Personalmente recuerdo que el gran *leitmotiv* del encuentro fue cómo aprender a crear, cómo hacer de la danza un espacio de seducción para el espectador, y la sentencia del crítico cubano Noel Bonilla: “el santo patrón de los artistas es Satanás, los artistas habitan el espacio de la mentira, de la ficción, precisan trampa, trasiego, traición: invención”.⁵³

La puesta en escena en el Teatro Victoria de la obra *Pregunta* (2006), resultado de un taller dictado por Thomas Lehmen en Uruguay, resultó particularmente atractiva en cuanto a exposición de un método creativo basado en la formulación de preguntas y en las características de los propios bailarines. Este tipo de aportes, más que una técnica determinada, son los de mayor influencia en el medio.

50 André Lepecki, *Agotar la danza*, 2006.

51 Entrevista realizada a Lucía Naser en 2012, publicada en el periódico *La diaria*.

52 André Lepecki, ob. cit.

53 Artículos publicados en folleto de Plataforma, Centros Culturales del MEC, Junio 2007.



Multitud (2013). Dirección: Tamara Cubas.

Resulta elocuente el texto elaborado por Naser y Tamara Cubas: “En *Señal*, los creadores han optado por el movimiento mínimo que enfatiza el carácter de acontecimiento del material presentado, y donde identificamos una clara intención de alejarse de la representación. Santiago [Turenne] y Miguel [Jaime] inician su proceso a partir de la pregunta ¿qué es lo que no queremos hacer?”.⁵⁴

Otros coreógrafos que han influenciado a los creadores uruguayos han sido Marcelo Evelin (un creador in-

teresado en alejarse de las lógicas escénicas, en sustituir el *hacer* y *mostrar* de la danza por el *ser* y *estar* del cuerpo) con la idea de que cada uno tiene su propia danza y no existe un modelo específico sino que hay que trabajar desde lo que uno es y uno trae, y David Zambrano con su método *flying low* que procura una relación con la Tierra (el piso) más amigable.

Tres obras reflexionaron sobre la dictadura: *Reversible* (2007) de Mónica Secco en interesante cruce con imágenes audiovisuales de archivo, *Las hijas de Ulises* (2010) de Leticia Ehrlich a partir de interrogantes como

54 Autores varios, *Plataforma, Tránsito/ Movimiento* 2008.

¿dónde está su Tierra?, ¿dónde residen sus orígenes?, y *Actos de amor perdidos* (2010) de Tamara Cubas. Esta última, en la que Cubas junto a algunos de sus familiares hacen vibrar la retórica de la memoria en torno a la tortura, la cárcel, el exilio, sin golpes bajos y con interesantes recursos expresivos, es posiblemente la mejor creación de danza contemporánea de los últimos tiempos.

En términos generales, entre los creadores locales sigue habiendo una fuerte tendencia a la hibridación de las artes, una precipitación hacia el teatro y la *performance*. Creadores como Martín Inthamoussú, integrante junto al dramaturgo Gabriel Calderón de la Compañía Complot, y Carolina Silveira que cursó estudios en el Teatro Circular, en la Escuela de Acción Teatral Alambique y en Contradanza, presentaron obras de fuerte impronta teatral.

Entre las creadoras que más rédito han sacado del humor y la búsqueda de nuevos lenguajes figuran las integrantes de la compañía Trust Me, Andrea Arobba, Paula Giuria y Florencia Martinelli. El crítico de teatro Emilio Irigoyen ubicó la creación de este colectivo *Una semana* (2007) “entre lo más fino y original de esta temporada”.⁵⁵

También los trabajos de Arobba junto a Celia Hope Simpson, como *504 Semanas*, transitan el refrescante camino del humor y el baile. En 2009 *El azar y la necesidad*, marcó el debut de una nueva generación de bailarinas versátiles, bien entrenadas y comprometidas con la danza, formadas bajo al ala de Arobba, entre las que figuran Lilén Halty, Cecilia Ivanier, Oriana Irisity, Sofía Dibarbure, Catalina Lans, Catalina Di Candia, Mikaela Pisani y Elisa Sassi, a las que conviene seguir los pasos.

Con *Tián (solo no danza)* 2008 en donde la danza tiene un inusual cruce con la fotografía, Federica Folco empezó a perfilarse como una creadora a tener en cuenta, capaz de crear delicadas imágenes visuales con austeros elementos (*No tan solo*, 2006) y de

investigar en el lenguaje (*Periférico Proyecto Tango*, 2010) partiendo del abrazo ígneo del tango para desestructurarlo.

Otro estreno significativo fue el solo *Frágil* (2010) de Andrea Lamana, directora del Espacio Jexe!, que ha desarrollado una técnica tan pulida como personal. Por otra parte, 2011 marcó el regreso histórico de Contradanza que se reunió para la realización de *Bandada*. En tanto que las ocasionales visitas de la creadora uruguaya radicada en Nueva York, Luciana Achugar, permitieron ver su trabajo que concibe la danza como ritual y estado más pleno del ser.⁵⁶

Más recientemente, *Agnición en Movimiento: Pericón* (2012) de la bailarina e investigadora Analía Fontán realizado en el marco de la muestra “Suite para Figari” con curaduría de Alexander Laluz, expuso un saludable cruce de danza contemporánea y danzas tradicionales, a través de la obra pictórica y literaria de Pedro Figari con música de Conrado Silva.

Fortalezas, debilidades y desafíos

Para Figueroa que, cuando está en Montevideo no se pierde un espectáculo de danza, “si bien ciertos preconceptos y esnobismo frenan un poco haciendo que la gente no se anime a bailar o a mover su cuerpo, todo tiene sentido, es auténtico e importantísimo”. En cambio, para Inthamoussú, “la danza independiente está en un momento grave, peligroso, hay una sobreoferta. Se generó un público que estamos a punto de empezar a perder si no mantenemos ciertos estándares. No todo tiene nivel para ser programable, hay que cuidar los contenidos”.⁵⁷

Entre las principales fortalezas de la danza independiente, algunas de las creadoras entrevistadas para este tra-

55 Reseña publicada en la revista *Dossier* N° 5, Noviembre-Diciembre 2007.

56 Entrevista de Silvana Silveira a Luciana Achugar publicada en la revista *Dossier* N° 13, Marzo-Abril 2009.

57 Entrevista personal a Martín Inthamoussú, año 2013.

bajo mencionaron los “casi 60 años de historia”, “el tesón con el que se trabaja”, que se trata de un colectivo “en permanente investigación, crisis, puesta en cuestión, reformulación”. También “un primer y real intento de teorización y reconstrucción histórica del movimiento de la danza”.

Como debilidades del sector, Fontán mencionó “la falta de auto observación y revisión crítica que conduzca positivamente a su desarrollo”. Florencia Martinelli apuntó la falta de formación académica y de espacios físicos donde crear obra. “Somos artistas nómades, no tenemos –citando a Virginia Woolf– una habitación propia.”

Por su parte, Leticia Falkin consideró que “la falta de recursos muchas veces va en perjuicio de la creación”. En eso coincide con Silveira que agregó que eso atenta contra la profesionalización en el área. “De la escasez de recursos son producto determinadas estéticas y no otras.” Por otra parte, señaló que “sería deshonesto obviar, que nuestra danza mira permanentemente hacia afuera y que actualmente los modelos europeos –como en otro momento el modelo estadounidense– llevan la batuta. Su influencia es notoria y no creo que debamos desdeñarla, pero es preciso observar hasta qué punto hemos asumido sus preguntas como nuestras, e incluso sus respuestas”.

También según las entrevistadas, los mayores desafíos para el sector pasan por la creación de una compañía estatal de danza contemporánea y la creación de un departamento de Danza en la Facultad de Artes de la UDELAR, algo por lo que se viene trabajando hace catorce años. De 2003 a 2005 y a impulsos de la Escuela Nacional de Bellas Artes se llevó a cabo en la Escuela de Música del Uruguay el Plan Piloto de Danza, del cual se suponía que iba a emerger una licenciatura en danza o algo similar. Las encargadas de redactarlo fueron Verónica Steffen y Teresa Trujillo. El vocero de Bellas Artes era Daniel Maggiolo (1956-2004). Sin embargo, el proyecto no logró alcanzar su objetivo último, y desde entonces un grupo de gente que se ha ido pasando la posta continúa tratando de generar una Universidad



Doble corchea (2010).

Gala por los 75 años del Ballet Nacional Sodre

de la Danza. El complicado ajedrez en el que se encuentra la danza independiente hoy podría incluir la creencia de que la danza no posee una etimología propia para estar en la Universidad, así como la disyuntiva sobre si hacer una carrera volcada a lo teórico –que serviría fundamentalmente a críticos y coreógrafos– o si formar bailarines. “Si la formación es solo teórica corres el riesgo de separar mente y cuerpo, aunarlas requeriría más dinero”, mencionó Tambutti en una entrevista que le realicé en 2011.

Contar con una Universidad de la Danza que forme investigadores, docentes, creadores y bailarines contemporáneos, que en un futuro pudieran integrar una compañía de danza contemporánea estatal, parece hoy un sueño lejano de alcanzar. Pero seguramente es hacia allí adonde la danza tenga que dirigir sus pasos.



Silvana Silveira agradece a Álvaro Ortega, Analía Fontán, Eduardo Roland, Fernando Álvarez Cozzi, al equipo del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) y a todos los que colaboraron con este trabajo.

Bibliografía

- ABAD-CARLÉS, Ana, **Historia del Ballet y de la danza moderna**, Alianza Editorial, Madrid, 2004.
- ASSUNÇÃO, Fernando (y otros), **La danza en Uruguay**, Ediciones De La Plaza, Montevideo, 2001.
- ASOCIACIÓN AMIGOS DEL SODRE, Grupo de apoyo al SODRE, “SODRE 1929–2001, Síntesis de su historia” trabajo informativo, Montevideo, 2001.
- AUTORES VARIOS, **Plataforma Tránsito/Movimiento 2008**, Montevideo, 2008.
- DIDEROT, Denis, **L’ Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers**, París, 1751.
- DOMINZAIN, Susana, RAPETTI, Sandra y RADAKOVICH Rosario, **Imaginario y Consumo Cultural. Segundo Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural. Uruguay 2009**, Centro Cultural de España, Montevideo, 2009.
- DOSSIER, Revista, del N.º. 0 al N.º. 37, Montevideo, noviembre/diciembre de 2006 a mayo/junio de 2013.
- GUILLOT, Geneviève y PRUDHOMMEAU, Germaine, **Gramática de la danza clásica**, Hachette, Buenos Aires, 1974.
- LE MOAL, Philippe, **Dictionnaire de la Danse**, Larousse, París, 1999.
- LEPECKI, André, **Agotar la danza**, Centro Coreográfico Galego/ Mercat de les flors/ Universidad de Alcalá, España, 2006.
- LESSCHAEVE, Jacqueline, **El bailarín y la danza. Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Lesschaeve**, Global Rhythm Press, S. L., Barcelona, 2009.
- LEVER, Maurice, **Isadora**, Circe, Barcelona, 1989.
- LIFAR, Serge, **La danse**, Denoël, París, 1938.
- ROLAND, Eduardo, **Centro Cultural de Música 1942–2012. 70 años de trayectoria**, Montevideo, 2012.
- ROLDÁN, Washington, “Archivo Roldán” (críticas periodísticas de ballet y teatro), desde 1947 a 2000, Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE), Teatro Solís, Donación de Tito Barbón.
- SAKHAROFF, Alejandro, **Reflexiones sobre la danza y la música**, Emecé, Buenos Aires, 1949.
- SALGADO, Susana, **The Teatro Solís. 150 years of Ópera Concert and Ballet in Montevideo**, Wesleyan University Press, Middletown, 2003.
- SODRE. **50 Años de aplausos 1929–1979**, Publicación quincenal del Servicio Oficial de Difusión Radioeléctrica, Montevideo, 1979.
- SODRE, Programas de mano de 1974 a 1985, Oficina de Redacción de Programas del SODRE, Montevideo.
- SONTAG, Susan, **Cuestión de énfasis**, Alfaguara, Buenos Aires, 2007.
- TAMBUTTI, Susana, **Teoría general de la Danza**, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Apuntes de Cátedra, Buenos Aires, 2009.
- “Danza o el imperio sobre el cuerpo”, artículo publicado en la página web de la Red Sudamericana de Danza, 2008.
- TRUJILLO, Teresa, con colaboración de GOBBI, Carina, **Cuerpo a cuerpo. Reflexiones de una artista**, Trilce, Montevideo, 2012.
- VAGANOVA, Agrippina, **Las bases de la danza clásica**, Centurión, Buenos Aires, 1945.



- Cuántos y cómo somos** / Juan José Calvo e Ignacio Pardo
- Mujeres** / Mónica Cardoso
- Letras** / Alfredo Alzugarat
- Movimientos sociales** / Rodolfo Porrini
- Música** / Rubén Olivera y Coriún Aharonián
- Fútbol y otros deportes** / Ricardo Piñeyría
- Artes visuales** / Gabriel Peluffo
- Uruguay en el mundo actual** / Gabriel Oddone
- Costas** / Daniel Conde
- Ciencia y tecnología** / Judith Sutz
- Carnaval y otras fiestas** / Milita Alfaro y Antonio di Candia
- Migraciones** / Adela Pellegrino
- Cine y medios masivos** / Rosalba Oxandabarat y Gabriel Kaplún
- Vivienda** / Jack Couriel y Jorge Menéndez
- Turismo** / Carlos Peña
- Mundos rurales** / María Inés Moraes
- Salud** / Miguel Fernández Galeano y Wilson Benia
- Educación** / Gerardo Caetano y Gustavo De Armas
- **Teatro y danza** / Roger Mirza y Silvana Silveira
- Iguales y diferentes** / Wanda Cabella y Mathías Nathan
- El agro** / Eduardo Errea y Gonzalo Souto
- Industria** / Raúl Jacob
- Sociedad urbana** / Fernando Filgueira y Fernando Errandonea
- Derechos Humanos** / Fernando Ordoñez

