

Teatro uruguayo: 25 años de democracia. El dilema de lo joven

Alfredo Goldstein (Uruguay. Director, crítica)

El 1º de marzo de 2010 cumplimos veinticinco años de democracia ininterrumpida. El teatro en la dictadura, en gran parte, fue un acto de resistencia, como lo fue en Argentina. La censura y la autocensura funcionaban a pleno, quizás más esta última, y sobre todo la dramaturgia se rigió por el parámetro de la alusión, del simbolismo, de la búsqueda de un espectador inteligente y cómplice que pudiera darse cuenta con un guiño del vínculo con la realidad inmediata. Pasó con los textos nacionales e internacionales, pasó con los clásicos y los modernos. Hubo grupos que llevaron mucho público durante la dictadura, El Galpón sufrió el exilio, la cárcel y la requisa de sus bienes, la Comedia Nacional buscó sobrevivir a pesar de todo, nacieron los teatros barriales y el interior empezó a dar muestras de su creación casi siempre minimizada- hoy todavía los montevideanos siguen menospreciando lo que se hace en el interior, por más que digan lo contrario, y cuando llega a la capital un espectáculo “de afuera”, no va casi nadie-. Por supuesto, no todo el teatro buscó la resistencia, tal como pasó acá, como pasó en varios países latinoamericanos. Pero sin duda la escena más removedora vino del lado de los cuestionadores, de los arriesgados.

Al llegar la democracia, otros fueron los cuestionamientos, otras fueron las búsquedas. El enemigo común había desaparecido. Los enemigos eran otros, pero la esperanza terminó liderando la creatividad escénica. ¿Qué podían hacer los dramaturgos? Ya la forma de contar las historias debía variar. El testimonio directo parecía el más adecuado, sobre todo aquel que respondía al pasado reciente. Así asomó un texto como “Crónica de la espera” de Carlos Manuel Varela, que abordaba el tema de los desaparecidos. La revisión del pasado estaba unida a la necesidad de encarar las nuevas formas que el país se había comido en todos esos años en cuanto al aislamiento que se había provocado desde lo internacional. No hay que olvidar que a Uruguay llegaban, antes de la dictadura, figuras de primer orden, en especial las compañías francesas e italianas, que fueron raleando su presencia hasta casi desaparecer. Recuerdo alguna excepción allá por 1977 con una inolvidable “Partage de midi” de Paul Claudel, por Antoine Vitez, uno de los maestros de la escena francesa.

La Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, organizada por la crítica uruguaya- un fenómeno insólito a nivel mundial, los críticos organizando un festival- fue desde 1984 el comienzo de esa ruptura de fronteras, y eso se prolongó a lo largo de casi veinte años. Llegaron a Montevideo nombres como Eugenio Barba, Ellen Stewart, Luigi Squarzina, Milva, Declan Donnellan, Augusto Boal, Alfredo Alcón, Eduardo Pavlovsky y tantos otros. Pero el Uruguay tenía que abrirse a un teatro que había avanzado de forma notoria, que había impulsado con fuerza el teatro- danza, que había conocido nuevas voces fundamentales de la dramaturgia- Steven Berkoff, Tony Kushner, Heiner Müller, Tom Stoppard- y que había visto cambiar a un público que no se contentaba ya con la palabra libertad como elemento catártico y que buscaba otros caminos, tan entretenidos como provocadores.

La dramaturgia uruguaya en los últimos tiempos es, quizás, el aspecto que ha evolucionado en menor medida. Los dramaturgos que antes y durante la dictadura fueron los popes, envejecieron, murieron o dejaron de escribir. O cuando escribían a menudo repetían esquemas ya utilizados. Cabe señalar que el costumbrismo y el grotesco eran caballitos de batalla en la escritura uruguaya. Autores que en los 50 y 60 fueron reales hitos, como Carlos Maggi, Jacobo Langsner o Mauricio Rosencof, vieron mermadas sus creaciones. La generación siguiente que fue la que tuvo especial eclosión en la dictadura tardó en acomodarse a los nuevos tiempos, quizás porque era más sencillo aludir simbólicamente a la realidad que mostrarla sin tapujos o con una formulación más abierta.

Pocas figuras se fueron sumando a esos nombres. Por un lado, el surgimiento de autores que estaban indisolublemente unidos a la puesta en escena, algo que en Uruguay era bastante inusual. Los dramaturgos anteriores, salvo excepciones, eran autores- a la manera de otros géneros- encerrados en su casa escribiendo un texto a ser representado luego por un elenco determinado. Más allá de la experiencia, escasamente feliz, de la creación colectiva, los nuevos autores buscaron atrapar a un público de menor edad, más abierto en cuanto a técnicas, cercano al cine y a la televisión, a la estética del comic y del videoclip. El efecto escénico en ocasiones se ponía por encima de la historia, el dialogado o la psicología de los personajes. Álvaro Ahunchain, por ejemplo, trabajó en “Miss Mártir” un escenario que se iba levantando hasta quedar perpendicular al público, con un artista convertido en una suerte de Cristo crucificado sobre el cual la cadena de un water descargaba su agua en su cabeza. En “All that tango”, retomaba “All that jazz” de Bob Fosse con un musical rockero que marcó una ruptura con lo que se hacía en el momento. En “¿Dónde estaba usted el 27 de junio?” varió su línea y se metió con el golpe de estado de la dictadura, salpicando a todos los sectores políticos con episodios que provocaron rabietas de muchos, de la izquierda a la derecha, pero sobre todo de la izquierda.

La otra figura emergente post dictadura que marcó un mundo personal es Roberto Suárez, cuyo último trabajo con la Comedia Nacional: “El hombre inventado”, elaborado durante un año de ensayos- algo nunca visto en el elenco oficial- , desmontó un teatro y provocó polémicas varias. Suárez tiene mucho de niño grande, así como resulta una combinación extraña de santo y demonio. Sus obras- él es actor, además de autor y director- recrean un mundo personal, mezcla de pesadillas y realidad, de ciencia ficción y grotesco, con temáticas que resultan

intransferibles a nivel uruguayo. En “Las fuentes del abismo” unos pajarracos transmitían la historia bíblica con humor y cuestionamientos. En “Kapeluz”, dos civilizaciones, una en la montaña y otra en la llanura, adoraban a dioses diferentes. Los de la montaña, a una naturaleza particular. Los de la llanura, a un dios que tenían encerrado detrás de una puerta, hasta el día en que, decididos a abrirla, se dieron cuenta de que no había nadie y que adoraron sin sentido. En “El bosque de Sasha”, utilizaba una vieja quinta de un dictador uruguayo del siglo XIX, medio abandonada, para efectuar un paseo nocturno, donde los ángeles extraños saltaban de los árboles, figuras humanas con vestuarios ajados se movían entre las habitaciones o el patio interior; la historia algo confusa parecía por momentos la recreación de un clima chejoviano y por otras una pesadilla en la que los espectadores terminaban fascinados. “El hombre inventado” es otro ejercicio donde lo estético es el elemento primordial, la confrontación dialógica casi no existe y lo que importa es la sugerencia, lo plástico, la mezcla con el sonido, en un espacio abigarrado y con la pátina de lo antiguo.

¿Y qué pasa con los dramaturgos más jóvenes? Es tradicional en las diferentes culturas que la escritura teatral surge cuando la civilización adquiere un mayor desarrollo, a diferencia de los otros géneros que pueden asomar ya en los albores. No es fácil, por lo menos en Uruguay, encontrar muchos jóvenes que se dediquen a escribir teatro. Y lo que pasa hoy es que la mayoría son actores o directores que se animan con la escritura, que sigue siendo en muchos casos, un producto de la imaginación del director. En Buenos Aires, la aparición de jóvenes dramaturgos ha sido proverbial: en un tiempo los del Caraja-Jí, más acá las figuras de Federico León o de José María Muscari. Los jóvenes dramaturgos uruguayos siguen siendo pocos. Y de esos pocos, menos aún poseen valores notorios o menos circunstanciales. Hace poco, el concurso del Ministerio de Educación y Cultura declaró desiertas todas las categorías correspondientes a dramaturgia, editada e inédita. Un ejemplo de los nuevos puede ser el de Gustavo Bouzas, más que por la experimentación formal, por el manejo de una temática, la inclusión de una clase social, o una tribu urbana, más bien, que ha crecido en los últimos años: el fenómeno plancha, que tiene que ver con el ambiente villero argentino. “Rescatate” responde a ese universo que se coló primero en la música y luego en el teatro. Un universo que ya asomaba en los dramas del más veterano Dino Armas, un nombre clave en la escritura sobre el universo de las clases más pobres. Podría agregar que en este momento el Ministerio de Cultura uruguayo da clases de cumbia villera...

Entre los demás ejemplos de lo que pasa hoy con los dramaturgos más nuevos, uno más conocido y que se vio en Buenos Aires: Gabriel Calderón. Con unos 25 años, Calderón saltó a la palestra sobre todo con “Mi muñequita”, una descarnada visión familiar, tan desarticulada en la forma como la propia familia retratada, que pegó en un público juvenil que llenó su sala durante cuatro temporadas y todavía sigue su gira internacional. Los actores jóvenes sumaron a esa dramaturgia joven tan unida a la dirección y otros intentos de Calderón tuvieron suerte diversa: “Las buenas muertes”, una atractiva apuesta a la muerte como espectáculo, mezclando la televisión, las noticias policiales y la tragedia individual. “Las nenas de Pepe”, una adaptación libre de “La casa de Bernarda Alba” de Lorca, en el espacio de una ex farmacia convertida en una suerte de cabaret- prostíbulo, donde las hijas de Bernarda ofrecían su espectáculo a los asistentes o por ejemplo, “Uz el pueblo”, un lugar impreciso al cual llegan órdenes de un supuesto Dios que enloquecen a los personajes y los vuelven asesinos, hasta que se descubre que en realidad es todo una broma de una niña a sus mayores con el apoyo de un micrófono a sus mayores. El teatro de Calderón, con menos presencia en los últimos tiempos dada su tarea actual de funcionario del Ministerio de Cultura, gira reiteradamente alrededor de la temática sexual, de las represiones y el desmembramiento familiar, con una búsqueda casi eterna del shock en el espectador- como se da en su inédita, de título previamente significativo: “Mi pequeño mundo porno”-.

El dilema de lo joven

Ser joven en Uruguay no es lo mismo que en el resto de América. O yo diría que en el resto del mundo. Ser joven en Uruguay puede ser beneficiarse de una Tarjeta Joven hasta los 29 años, con ciertos descuentos en sus compras. Ser joven es a veces asomar a la dramaturgia a los cincuenta años y que en la prensa salga: “el dramaturgo joven...” Lo joven es también signo de desconfianza, de falta de criterio, de falta de historia. En las últimas elecciones nacionales, los candidatos a distintos cargos de menos de treinta años deben estar contados con los dedos de una mano, si no sobran. De cualquiera de los partidos.

Sin embargo, aunque suene paradójico, ha asomado en los últimos tiempos la moda de lo joven. Los concursos para entrar en las salas municipales tienen un límite muy marcado de edad, algunos hasta treinta años, otros hasta cuarenta y cinco- para director de sala, nada menos- , mientras el Director de Cultura de la IMM tiene 75 años.

Así como hay muchos viejos jóvenes, hay muchos jóvenes viejos. Cuando Antonio Larreta, ahora más conocido en Argentina por ser el protagonista de “La ventana” de Carlos Sorín, pero una figura veterana de primer orden, volvió al país después de la dictadura, al cabo de años de trabajo en España, se encontró con que se había arrasado con una generación, y que había dificultades notorias de comunicación entre la generación más vieja y la que iba surgiendo. Trabajó en esa oportunidad dirigiendo a muchas de esas figuras jóvenes que hoy son referencias mayores, en obras que significaban el acercamiento a íconos de la nueva dramaturgia universal: Tony Kushner o Bernard-Marie Koltés, por ejemplo. Larreta es una de las figuras de la vieja guardia que buscó acercarse a los más

jóvenes, algo que compartió con otras referencias de aquella época.

Pero el problema de los jóvenes teatreros de hoy suele estar unido a un riesgo que se corre sin la preparación adecuada. Hay espléndidos actores de las nuevas generaciones, sin prejuicios, abiertos a la experimentación, que se tiran sin red sin problemas, manejando una técnica más creíble, más natural, menos acartonada- durante años, se le achacó a gran parte del teatro uruguayo un estilo menos “natural”-. Pero las ansias económicas, salidas de una urgencia en lo laboral, producto del tiempo que les tocó vivir, hacen que no siempre el producto esté unido a la exigencia personal en la formación. Quieren cobrar inmediatamente por su trabajo, pero no todos desarrollan su formación de manera integral o permanente. El Ministerio de Educación y Cultura de la izquierda, que por primera vez accedió al gobierno nacional, ha distribuido fondos de apoyo a los jóvenes teatristas a menudo indiscriminadamente, sin tener en cuenta las calidades o la solidez del producto a apoyar. Porque había que apoyar a los jóvenes sí o sí para contrarrestar el nulo apoyo de otros tiempos y otros regímenes.

Hoy el teatro uruguayo tiene problema de equilibrio. Montevideo- una ciudad de un millón y medio de habitantes- posee alrededor de sesenta espectáculos en cartel en este momento, solamente contando los destinados al público adulto. Y sólo una parte de ellos, una parte pequeña, recibe el apoyo contundente de ese público. Por un lado, por el desconocimiento que provocan los medios de comunicación. Por otro, porque no siempre las figuras son convocantes- no vienen de Argentina, por ejemplo, no aparecen en la tele- . Finalmente, porque las apuestas estéticas e ideológicas no poseen el atractivo suficiente como para mover a ese público.

Durante un tiempo, la moda estuvo en el espacio no convencional. Varios de esos jóvenes intentaron romper el esquema de la sala especialmente construida para meterse en otros ámbitos, y para el espectador la aventura tenía la cuota de adrenalina necesaria para por lo menos fisgonear. Varios de esos espectáculos jóvenes justificaban su entorno. Otros simplemente podían ser trasladados a un espacio convencional y no cambiaban en nada. Por eso a veces digo que hoy el espacio más revolucionario parece ser el teatro a la italiana, que muchos ven como una rareza, pero que genera también otros desafíos. El espectador en lugares incómodos, con asientos improvisados, un frío excesivo o un calor acalabrante, formaba parte de esa experiencia religiosa. Esa incomodidad en ciertos casos buscaba ser reflejo de otras incomodidades-“Obscena”, dirigida por el mismo Calderón, hacía entrar al público a oscuras, con el apoyo de una linterna, para sentarse en incómodas gradas sin respaldo y obligaba a no aplaudir al final-. Otros aludían a las experiencias de Ariane Mnouchkine o de Peter Brook, cuyos teatros en París no son un dechado de comodidad. Pero lo cierto es que al joven se le perdonaba- a veces se le perdona aún- lo que a otros más veteranos no.

Los grupos permanentes integran pocos jóvenes, aunque siguen marcando un rumbo importante. La Comedia Nacional acaba de ingresar por concurso cuatro de los mejores actores de la generación menor a los 30 años. Hace meses, estrenó la obra de un dramaturgo de 24 años: Santiago Sanguinetti: “Ararat”, la visión de un mundo en diluvio y una nueva arca esperada con ansia por seres marginados y resquebrajados. El Circular y El Galpón tienen pocos jóvenes, y los papeles jóvenes encuentran bastante dificultad a la hora de cubrirlos. Recurren casi siempre a llamados externos. Quizás porque ambos perdieron la escuela que sostuvieron durante años. La Escuela Municipal de Arte Dramático es la que permite el surgimiento de la gran mayoría de los actores nuevos, sigue siendo la más prestigiosa, por más que haya escuelas privadas, algunas de muy buen nivel también, más allá de algunos “curros”, como pasa en Argentina seguramente.

Los jóvenes suelen formar cooperativas para sus proyectos, hasta que son llamados por algún grupo grande para trabajar. Pero desde los elencos de larga tradición, la necesidad de la subsistencia hace que se busque cierta seguridad en algunos productos, buscando combinar el interés con lo comercial. La Comedia Nacional es la que más puede jugarse con apuestas costosas, dada la financiación municipal y el hecho de no depender exclusivamente del retorno por boletería. Los otros elencos independientes, en especial los que tienen sala, deben lograr la sobrevivencia eligiendo con minucia los títulos a la espera de una recaudación fundamental. Rubén Szuchmacher, en una entrevista que le hice hace unos años, me decía que en Buenos Aires no existe ningún teatro realmente independiente, porque siempre hay algún subsidio que por lo menos abarca los gastos de la sala. Eso no pasa en Uruguay, donde cada sala debe arreglarse como puede para pagar a fin de mes la luz, el agua, el teléfono o el personal, por nombrar necesidades mínimas.

El dilema de lo joven sigue siendo un asunto fundamental para el teatro uruguayo. No hay que olvidar que hay jóvenes que muchas veces no saben que hubo una dictadura en el país. La memoria frágil, seguramente culpa también de nosotros y de la educación formal que reciben, se une a la exigencia de la inmediatez. Todo es para ya. La ley del menor esfuerzo asoma en el horizonte de manera cada vez más clara en el sistema educativo. Y en el teatro, lo joven y lo creativo puede ser un arma de doble filo a la hora de “etiquetar” a los diferentes actores de la escena. Baste decir que para algunos jerarcas vinculados al apoyo del teatro, los mayores de 50 son parte del pasado y pueden dedicarse a escribir sus memorias. Y que los jóvenes, hagan lo que hagan, serán valorados con aplausos mil porque eso indican los nuevos tiempos...Ni lo uno ni lo otro.

Para terminar, quisiera aludir a algunos aspectos de lo que pasa en Uruguay con los jóvenes y con los no tanto, que merecen ser señalados a la hora de un balance más completo de la actualidad teatral:

1.- La influencia mutua de teatro y carnaval. El carnaval es el teatro más popular del Uruguay. Una forma de

acercarse a lo que significó, allá lejos, el alcance de los primeros teatros a nivel occidental. Durante más de un mes-cada año se extiende más-, en una serie de escenarios, además de un escenario principal con concurso incluido, la gente llena las gradas para ver a los parodistas, a las murgas, a los humoristas, a los lubolos (1), a las revistas. La murga es sin duda la diosa del carnaval, de larguísima tradición en el Uruguay y que entronca con los orígenes gaditanos.

Durante mucho tiempo, los teatristas menospreciaron el carnaval. Era el espacio de la informalidad, de los no preparados, de los que se emborrachaban, de los que no se subían al espacio consagrado del escenario con telón. “El gran Tuleque”, de Mauricio Rosencof, allá por los 60, marcó la entrada de la murga en los teatros, pero tardó tiempo para que los mundos se acercaran de manera definitiva. Hoy el intercambio es permanente: actores, directores, técnicos, pertenecientes al medio teatral, conviven con el carnaval en los meses de verano. Los originalmente carnavaleros empiezan a meterse en las tablas de los teatros formales, con un estilo de actuación que tiene sus códigos, con un humor más directo, un manejo del canto y el baile desenfadados, tratando de adecuarse a la disciplina teatral. Los teatreros que hacen carnaval deben aprender una forma de vínculo distinto con el público, mucho más bochinchero, menos estructurado, un estilo actoral extrovertido y un despliegue escénico que no busca la intimidad. Han logrado una soltura, un desparpajo escénicos que lógicamente los da el carnaval.

Hace poco, algunos de ustedes deben haber visto en el Festival de Córdoba a la Antimurga BCG en “La divina comedia humana”. Jorge Esmoris, alma máter de la BCG, es todo un ejemplo de contagio. Formado clásicamente por una de las maestras veteranas de la escena, de a poco fue mezclando su labor teatral con una febril actividad en el carnaval que lo llevó a construir ese grupo que rompió los moldes de la murga tradicional, fuente permanente de sátira sociopolítica, adjuntándole elementos surrealistas que la definían y que hoy, alejado del carnaval por discrepancias con el concurso de agrupaciones, vuelca en lo teatral algunos aspectos de esa experiencia: la murga trasladada al teatro, la locura y el desparpajo en la relación con el espectador, la música y el canto como elementos esenciales, el humor irreverente hacia todo.

Alberto Rivero es también un hombre de teatro metido en el carnaval. Premiado en los dos planos, en 2008 dirigió una puesta de “Arturo Ui” de Brecht en la Comedia Nacional, donde los elementos visuales del carnaval y la estética del comic se conjugaban con esta denuncia contra el autoritarismo.

2.- Los jóvenes y el gobierno de izquierda. Por primera vez en la historia del Uruguay, el gobierno nacional pasó a ser de la izquierda, algo que ya viene sucediendo desde hace varios períodos en la municipalidad de Montevideo. Había muchísimas expectativas en los intentos culturales de este gobierno, ya que la gente de la cultura fue siempre un motor indudable de la izquierda. Es verdad: el Ministerio de Educación y Cultura ha aumentado notoriamente su presupuesto. A nivel teatral, se apoyó con gastos de sala a numerosos grupos, sobre todo jóvenes, algunos que hacían sus primeras labores o casi. También asomaron los Fondos Concursables, una forma de acceso a subvención de determinados proyectos con una estructura compleja. En un país en el que no había nada, esto es algo, sin duda. Pero también hubo una voluntad de dar sin preocuparse por el nivel de muchas de las propuestas, buscando reforzar lo juvenil que siempre había estado en tercer plano- un cambio plausible-, pero también creyendo que esos apoyos tenían que ir en una sola dirección. Varios de los nombres en los principales cargos pertenecen a una generación entre 40 y 50 años, con una línea de búsqueda común, una impronta de experimentación que a veces destierra otras formas de ver el teatro. Se espera lo que podrá suceder en el segundo período iniciado en marzo de 2010.

3.-El teatro y los medios de comunicación. La mayoría de los medios de comunicación menosprecia el teatro. El diario de mayor tiraje prácticamente no hace crítica, salvo casos puntuales y la información es la justa, salvo cuando llega alguna figura- o no tanto- de la Argentina. Otro de los diarios principales no tiene crítico de teatro por propia convicción. En las demás publicaciones, el espacio otorgado al teatro es secundario o terciario. El cine es el dios. Es el que paga avisos, el teatro busca avisos. En las radios, el panorama no es mejor en cuanto a crítica. Uno o dos programas que se dedican al asunto, además de algunos que lo difunden a través de entrevistas. Cada vez menos. La televisión le huye al teatro como a la peste. Los noticieros tienen espacio de cine y hasta de rock, pero no de teatro. El nuevo gerente de programación de un canal abierto- que llegó de Argentina- prohibió toda nota de cultura en el programa matutino, y empezó a emitir fragmentos de programas argentinos del día anterior. Los demás matutinos empezaron a copiarlo. Conseguir una nota teatral en televisión es toda una odisea. Debe haber algún conocido de la producción, debe estar en el elenco alguien que asome en la televisión...

Hace poco, en uno de las emisiones de radio más escuchadas en la mañana, en un espacio dedicado a las recomendaciones, que casi siempre son de cine o de música, el co-conductor llevaba para variar una propuesta de teatro nacional. La respuesta del conductor, un hombre muy conocido en el medio, fue: “¿Teatro uruguayo? NOOOOOOOOOOOO...Una vez fui a ver algo y me dije que nunca más”.

La disminución notoria de la crítica también genera que las numerosas propuestas tengan el mismo peso en la información del espectador. La desorientación lleva a ver lo que no se sabe.

El Socio Espectacular, un sistema que inventaron dos grupos de teatro independiente, incluye la posibilidad de ver varias obras gratuitas al mes, además de ir al cine y otros beneficios. Eso trajo mucho público distinto a las salas, público que preguntaba en boletería: “¿Qué se da hoy?” Sin duda, dinamizó la corriente regular de los teatros y significó una inyección beneficiosa, especialmente para las instituciones, que sin embargo, tienen que cambiar de manera vertiginosa su programación para satisfacer las necesidades del público, a veces incluso cuando se producen éxitos notorios.

En la prensa, los errores asoman de una manera alarmante. Casi nadie se corrige si se equivoca. La información sobre autores, actores, directores y técnicos es escasa y muchas veces se ajusta a los comunicados enviados por los teatristas. El éxito de un espectáculo raramente depende de la promoción en los medios. Casi siempre viene del mal llamado boca a boca. Ha habido poca renovación en las generaciones críticas. Dado el escaso espacio en los medios, las preferencias van por otros rumbos. Pero es verdad que también los teatristas no siempre ponen el mayor nivel de exigencia en sus propuestas. En eso y en una frecuente experimentación mal entendida es que mucho público puede huir del teatro y refugiarse en la televisión o el cine. Por otro lado, parece que no todos pueden ser músicos, pero que cualquiera puede subirse a un escenario teatral. En Montevideo, hay casos recientes de conductoras de televisión en teatro- una encarna a la poetisa Juana de Ibarbourou-, o también astrólogas o sexólogas que forman elencos en teatros céntricos, sin formación específica, claro. Y tienen toda la promoción de la prensa, porque ellas sí se merecen que les den notas...

4.-Los Encuentros de Teatro Joven. Sin duda, el hacedor y el público joven en Montevideo tienen su referencia en estos encuentros organizados por la Municipalidad desde hace años. De ahí salieron varias figuras juveniles de hoy, desde el ya no tan joven Roberto Suárez hasta el todavía joven Gabriel Calderón. En esos encuentros, que se hacen anualmente, hay literalmente de todo. Desde un teatro primitivo y elemental, hasta propuestas de una creatividad sorprendente que bien podrían integrar un circuito comercial. El público suele ser cautivo, suele estar compuesto por allegados a los realizadores, pero el fenómeno merece tenerse en cuenta por el caldo de cultivo de estéticas diferentes y por el fervor de esos espectadores muy a favor de lo que ven.

En aquella conmovedora película española de los años 70, en plena época del destape: “Solos en la madrugada”, José Sacristán encarnaba un conductor radial que realizaba un discurso inolvidable, que decía, entre otras cosas: “No podemos seguir durante cuarenta años hablando de los cuarenta años que pasaron”. En el Uruguay, la nostalgia se ha convertido en una carga demasiado pesada, desde Maracanã, la Suiza de América, el país de la solidaridad, hasta el teatro uruguayo de los 50 y los 60, también idealizado desde los que lo vieron. No se trata de anclarse en ese pasado, pero tampoco se trata de desconocerlo. Pocos jóvenes que hacen teatro en Uruguay saben que existió un maestro como Atahualpa del Cioppo, un actor como Alberto Candéau, por más que una sala en El Galpón lleve el nombre del primero y que un instituto de enseñanza secundaria pública ostente el nombre del segundo. La inmediatez de esos jóvenes hace que piensen que el teatro nació ayer y que Brecht ya fue o que hay que encerrar a Grotowski en un armario y ser un “Barbita”- moda peligrosa que supo recalar en Uruguay-. Y que sólo un tipo de teatro es válido, y que los otros ya fueron. Lo de joven y viejo es tan relativo como que el naturalismo debe quedar en el cementerio. Al fin y al cabo, la diferencia está entre el buen y el mal teatro, que de eso se trata. El desafío de lo joven en Uruguay, por lo menos en el teatro, está en la apertura de mente y en la voluntad permanente de aprender. Muchos maestros ya se perdieron. Otros vendrán y los alumnos buscarán necesariamente superarlos. Pero el valor de cualquier teatro joven, como de cualquier teatro, sin duda es el rigor. Y eso no es patrimonio de nadie.

(1) Negros que tocan el tamboril.

