

Teatro, historia reciente y censura: *El tipo que vino a la función* (2014) de Raquel Diana



Gustavo A. Remedi

Universidad de la República-Uruguay / gremediz@gmail.com

Fecha de recepción: 10/03/2016. Fecha de aceptación: 03/04/2016.

Resumen

Este estudio de la pieza de Raquel Diana *El tipo que vino a la función* (Premio Onetti 2014) se encuadra dentro de un proyecto de investigación mayor en el que nos proponemos estudiar el modo en que el teatro uruguayo de los últimos años “vuelve su mirada hacia atrás” para re/imaginar y volver a contar la historia reciente: la dictadura militar, su antesala, la posdictadura. Intentamos, a su vez, cuestionar una serie de formas establecidas de pensar aquel período (que estas obras buscan problematizar, como por ejemplo, el del “apagón cultural”, “la teoría de los dos demonios”, entre otras), iluminar otras cuestiones y dimensiones (“otros territorios” de la memoria [Remedi 2009]) que no han sido tematizadas, registradas y exploradas ni por el teatro ni por otros discursos (historiografía, ciencia política, cine, novela), y finalmente, identificar una serie de asuntos y nuevas formas de representación y de posicionamiento —una nueva poética y dramaturgia— respecto a ese pasado, desarrolladas por los nuevos autores, lo que parece ser característica de época.

Palabras clave

Teatro
dictadura
memoria
censura
apagón cultural

Abstract

This study of Raquel Diana's *El tipo que vino a la función* (Onetti Prize 2014) is part of a larger project, which directs and frames our inquiry, wherein we investigate the way in which contemporary Uruguayan theater “looks back” in order to (re) imagine and tell the story of the Recent Past—that is, the military dictatorship (1973-1985), its antebellum and its aftermath. Yet, this, and other similar studies intend as well to question a number of established notions about the dictatorship (such as “the cultural shutdown”, the theory of “the two evils”), to illuminate other matters and questions (“other territories” of memory) that have not been explored and registered by theater and other discourses, and lastly, to identify a number of new themes and ways of re/presenting, dealing, and positioning (a new poetics) devised by contemporary playwrights to relate to the past, something that seems to be a sign of the times.

Key words

Theater
Dictatorship
Memory
Censorship
Cultural Shutdown
El tipo que vino a la función
Diana

Los historiadores saben que el conocimiento que producen no es más que una de las modalidades de la relación que las sociedades mantienen con el pasado. (Chartier, 2007: 34)

Cuando nos abocamos a la tarea de investigar cómo el teatro uruguayo contemporáneo parece volver a interesarse por el Pasado Reciente -la dictadura, su antesala, la postdictadura- varios son los propósitos y objetivos que nos motivaron.

Nos llamó la atención e intrigó, para comenzar, el número de autores y obras -de distintas generaciones, incluidas las más nuevas- que empezaban a ocuparse de ese período, cuando hasta hacía poco -fines de los noventa, principios de este siglo- habían manifestado un relativo desinterés, cansancio y hasta rechazo por esta cuestión, pero, como argumentaremos, se trata más bien de una renuencia a abordar los mismos temas, sobre los mismos sujetos sociales, desde las mismas perspectivas y formas. Dice un personaje de la pieza de Raquel Diana: “Queridos espectadores, prometo que hoy no van a ser sometidos al aburrimiento del recuerdo de épocas de las que no renegamos, pero de las que ya hemos hablado lo suficiente” (Diana, 2015: 35).

Lo segundo que reviste interés es la necesidad -el deseo- de disputar a otros campos de producción de conocimiento y de relatos (la ciencia política, la historiografía, el periodismo, el cine), el monopolio o la autoridad última respecto a lo que aconteció y lo que significó ese pasado, en el convencimiento de que cada campo de producción cultural, cada discurso, lenguaje y disciplina tiene sus puntos fuertes y aporta una serie de iluminaciones, pero también conlleva sus limitaciones y puntos ciegos. Por esto, el teatro -como lenguaje, como experiencia estética y como vivencia, como forma de conocimiento- y su estudio tienen algo propio que aportar en la construcción del pasado -del pasado como problema- ya que, como explica Ricoeur, es preciso “luchar contra la tendencia a considerar el pasado desde el ángulo de lo acabado, de lo inmutable” (1994: 84). No se trata de ignorar ni invalidar esos otros relatos, sino de aprovecharlos. Pero también de complementarlos y, por qué no, de entablar un diálogo -un diálogo crítico- con ellos, desde el teatro y su estudio.

Una tercera cuestión, que sostiene este trabajo, y que lo enmarca teóricamente, es la necesidad de ir más allá de algunos esquemas mentales, marcos conceptuales y disposiciones estéticas que han vertebrado la forma de pensar y presentar el pasado, especialmente: el discurso de los *dos demonios*, la noción del *apagón cultural*, el modo épico, trágico, solemne, que históricamente ha primado -de manera comprensible-, centrado en *lo político* entendido de una manera reducida, todo lo cual ha dejado en sombras otras experiencias, actores y sentidos de lo político durante ese período del país y en nuestras propias vidas.

La *teoría de los dos demonios* (Demasi, 2008), producida y puesta a circular primero por los militares, para presentarse como un mal menor y necesario y así justificar la represión y la dictadura, y, luego, por el gobierno de la transición, para posicionarse y presentarse como un *centro* con pretensión de ocupar *todo* el espacio social, ideológico y cultural *entre* los dos demonios -la dictadura y la izquierda-, de los que buscaba marcar distancia, ha fijado la imagen de que la dictadura fue el resultado de una lucha entre (solo) dos bandos, dos grupos de actores y dos subjetividades: los militares y la guerrilla.

Aparte de sobredimensionar el plano político -a expensas del plano económico, social, cultural, ideológico, artístico, e inclusive de un sentido más amplio de lo político-, y de exagerar el protagonismo de esos dos actores, dicha perspectiva invisibiliza y quita importancia al papel que jugó -y juega- el resto de la sociedad: la mayoría de los actores y las subjetividades sociales muy diversas, la mayoría

de los actores políticos -no todos contrarios a la dictadura ni tampoco plegados a ella-, la mayoría de la izquierda, que no adhería a la guerrilla, y que, como en el caso chileno, optaba y promovía una vía y un proceso democrático, de masas, a través de las instituciones, a alguna forma aclimatada de socialismo o modelo cultural poscapitalista. O donde hubo inclusive sectores que, equivocadamente, vieron los primeros movimientos de las cúpulas militares con cierta expectativa a la luz del caso peruano.

Por esto, nos interesa el teatro en la medida que ilumina otras realidades por fuera de lo político estrechamente pensado y definido, e ilumina otros actores, subjetividades, vivencias, sentidos y luchas: las de la gente común y corriente, desde la vida cotidiana, en otros planos y ejes donde también encarna la dictadura (en tanto modelo y actitud), o sus raíces profundas (sus causas) y también sus prolongaciones y, por tanto, donde también está en juego el cambio político.

Algo similar ocurre con la alegoría del *apagón cultural* (Moraña 1988: 98, Marchesi, 2009: 335; Remedi 2009: 182-185) que fue en gran medida una perspectiva elaborada desde la cárcel o el exilio, por cuanto se perdió contacto y conocimiento de lo que, pese a todo, siguió ocurriendo aun si muchas veces, no cabe duda, en forma amordazada, menos estridente, menos explícita, menos visible y aun clandestina. Si bien la figura del apagón sirve para representar e imaginar un contexto de persecución a los artistas (artistas populares, escritores y actores comprometidos, organizadores) y de exilio forzoso, de cierre de algunas instituciones culturales de izquierda (periódicos, editoriales, teatros, cineclubes, emisoras de radio, sellos musicales) y de censura, tiene por exceso y por efecto no deseado invisibilizar todo lo que, pese a todo, sí aconteció en materia de actividad social, cultural y artística, lo que a su modo fue una manera de hacer política; en muchos casos, una manera nueva y deseable de hacerlo entonces, también de hacerlo ahora, si pensamos en términos de un cambio en la estructura de sentimiento y de hegemonía.

Esto incluyó no solo el resultado de las políticas sociales y culturales diseñadas y llevadas a cabo por la propia dictadura, desde el aparato de Estado, sino también todo lo que se realizó y aconteció, pese a la represión, en materia de periodismo alternativo, de arte, de teatro, de literatura, de música, de cine, de bailes, de fiestas y expresiones populares de diverso tipo, y que en parte explica el deterioro y eventual *fracaso* del proyecto de hegemonía que pretendió construir la dictadura, que en consecuencia debió sentarse a negociar el *retorno* a la democracia y aceptar a la izquierda vernácula como actor político legítimo. El estudio del teatro contemporáneo, como la pieza que nos ocupa y otras que se abordan en estudios anteriores (Mirza y Remedi, 2009), ponen precisamente de relieve el papel que jugó la vida social, la vida estudiantil, el campo del arte -el teatro, la canción- durante la dictadura.

Finalmente, tanto durante la dictadura como especialmente durante la *restauración* democrática primó un tipo de relato y un tono fundamentalmente épico y trágico, mediante el que se representó el terror de Estado, sus víctimas, la experiencia de la cárcel, la tortura, la desaparición de activistas, el drama del exilio, horrores impensables e inaceptables que aun es preciso conocer, elaborar y sancionar colectivamente, y que tuvo por sujeto privilegiado precisamente a quienes protagonizaron estas experiencias o que las vivieron muy de cerca. Sin dejar de valorar el aporte de una serie de cuentos, novelas, obras de teatro y películas que apuntan en ese sentido, el interés que presenta el teatro uruguayo contemporáneo radica en que busca abrir y recorrer otros caminos e instalar otros asuntos y temas (no necesariamente desconectados, sino todo lo contrario), a partir de explorar la vivencia de otros actores en muchos planos, interrogar el pasado desde otras perspectivas, sensibilidades e inquietudes. Volver, si es preciso, sobre los viejos temas, aun importantes, pero

de otra forma, en otros tonos, donde la épica y la tragedia no desaparecen necesariamente ni completamente, pero ceden espacio a la parodia, al absurdo, lo ridículo, lo esperpéntico, lo grotesco, lo tragicómico, cosa que ocurre cuando se ven algunas formas de pensar, discursos y acciones desde el paso del tiempo o reflejado por diversas clases de espejos deformantes, pero, por eso mismo, más esclarecedores, como gustaban decir Valle Inclán, o nuestro Carlos Manuel Varela. Y, por qué no, como lo intentara Horacio Buscaglia, recurrir al teatro para *recuperar* inclusive el período de la dictadura -vaya contradicción- también como un lugar y un tiempo para la luminosidad, la alegría, la utopía, la solidaridad, la creatividad, la fe, con sus pequeñas victorias y placeres, que también existieron, que hicieron posible la vida, todo lo cual alimentó la esperanza y la lucha contra la dictadura y fue la base y el sustento de la imaginación, la construcción y la vivencia de un *orden alternativo* al que proponía el modelo cívico-militar que cobraba forma en los intersticios de este, en sus márgenes, en su cuestionamiento, en su negación. Este otro rasgo, que caracteriza o que buscamos acentuar en algunas de las obras que hoy elaboran simbólicamente ese período, también se hace presente en la pieza de Raquel Diana.

Un cuarto y último rasgo que nos llama la atención y que también nos interesa acentuar en la forma que el teatro elabora simbólicamente -dramáticamente- el pasado reciente es la idea de que difícilmente se puede separar ya el pasado del presente en al menos tres sentidos. Por un lado, en cuanto a generar una conciencia mucho más clara respecto a que la Historia se construye -se imagina, se *representa*- desde el presente: los protagonistas actuales, sus intereses, sus formas de entender el mundo, los proyectos de vida y de país; desde un nosotros en tanto actores y constructores de nuestra circunstancia. Segundo, que uno -el que piensa, el que recuerda, el que cuenta, el que actúa o el que asiste al teatro- no está afuera, sino que es parte de aquella historia y de este relato. Tercero, que ya se hace más difícil establecer el corte y la frontera entre aquel pasado y nuestro presente, de modo que aquél se conecta y se prolonga en este, de diversas maneras. Ello intenta advertir contra “los otros dictadores, que se nos escapan” -diría Gabriel Calderón-, sus lógicas arraigadas, naturalizadas e invisibilizadas: el autoritarismo como cultura y visión del mundo y de la vida, sus fuentes y bases ideológicas y estéticas. Acaso en este sentido también podríamos entender el malestar de los más jóvenes por hablar de aquellos dictadores y su interés por las nuevas formas en que la dictadura sobrevive, respira, echa raíces, prolifera, acecha. Dictadura -modelo autoritario, razón instrumental, sistemas de explotación y dominación, dependencia y sujeción colonial- que no comenzó en 1973, ni en la década del 60, ni con la Guerra Fría, sino que se halla en el ADN del proceso civilizatorio, el capitalismo y la modernidad.

Cultura y poder: destrucción y producción

Puesto que uno de los asuntos principales que explora la pieza de Raquel Diana es el problema de la *censura* entre otros temas igualmente importantes, tales como la relación entre cultura y poder, la importancia política de la cultura, el modo en que las personas respondieron (evadieron) la censura y la represión cultural y el teatro se las ingenió para seguir haciendo teatro, las distintas formas de posicionarse frente al pasado, las distintas formas de entender el teatro, etc. - será preciso detenernos al menos resumidamente en esta cuestión.

Desde tiempos inmemoriales, hablar de arte es también hablar de crítica y cuestionamiento al poder, de imaginar y ayudar a construir realidades alternativas y, por lo mismo, reactivamente, de control político, de persecución, de censura y autocensura,

de poner el arte al servicio del poder y construir o mantener el poder a través del arte y la cultura. Sólo por comodidad me limito a mencionar un par de ejemplos ilustrativos: los pasajes en que el Cura y el Canónigo discuten y pretenden quemar las novelas de caballería que habrían ocasionado la sinrazón de Don Quijote. Más sutiles, la épica, la tragedia y la comedia de la antigüedad que, cada cual a su modo, en última instancia, apuntaban respectivamente a establecer, mantener o restaurar un orden dispuesto por los dioses o por las tiranías terrenales. Más cercana en el tiempo y a nosotros, la quema -en 1955, en plena democracia liberal- del libro de poemas *Tata Vizcacha* de Washington Benavides, un episodio ocurrido en Tacuarembó, pero anticipado por Ray Bradbury dos años antes, ya ponía de relieve las corrientes subterráneas que no tardarían en expresarse plenamente. En suma, hablamos de la relación entre poder y cultura, que aun si se procesa de manera más y menos abierta, con o sin llamar la atención, no empieza ni termina con la dictadura.

Diversos autores han reflexionado acerca de las políticas culturales de la dictadura; tanto de sus políticas de represión, persecución y censura (Gabay, Díaz, Masliah, Yáñez, Mirza, Rico et al., Olivera) como de su proyecto *constructivo* de refundación y gestión política y cultural (Perelli y Rial, Achugar, Cosse y Markarian, Campodónico y et al., Marchesi, Monné, otros).

En *Represión, exilio y democracia* (1987), compilado por Saúl Sosnowski, Ruben Yáñez explica que luego de dismantelar y reprimir al movimiento sindical, restringir severamente la vida política a la expresiones afines a la dictadura e intervenir la educación. El gobierno militar se ocupó de la represión organizada de la cultura opositora. Ello significó el encarcelamiento, la tortura, la destitución, la prohibición y el exilio de un vasto contingente de actores culturales y, en general, la clausura de una larga lista de instituciones culturales: cineclubes, teatros, editoriales, grupos musicales, etc. También el control, la vigilancia y la censura de quienes siguieron produciendo en dictadura (Yáñez 1987: 149).

En otro trabajo recogido en la misma colección, José P. Díaz recuerda y relata que además de actos de destrucción (como la quema pública, ejemplarizante, de la colección de *Marcha* en el patio de la Facultad de Humanidades y Ciencias), la dictadura desplegó e instituyó sobre todo “un sistema intimidatorio” que apuntaba a “a hacer sentir que se estaba vigilado” (Díaz, 1987: 202) y que se corrían riesgos; riesgos serios, para uno, su familia o sus allegados, que podían incluir la pérdida del empleo, la cárcel, la tortura, la muerte, el destierro.

Leo Masliah, por su parte, realzaba el recurso de la arbitrariedad (1987: 113) que caracterizaba a las acciones de represión y censura y quitaba claridad a las prohibiciones, los criterios, los límites, lo que acrecentaba el sentimiento de riesgo, de miedo, de autocensura. Se trataba de construir una “cultura del miedo”, advertían Perelli y Rial (1985) y efectuar el borramiento del pasado: las variadas formas y expresiones del pensamiento crítico, la organización y las movilizaciones políticas de los 60, los horrores de la represión de los 70 (Achugar, Viñar, Mirza 1987). También, “la resignificación” de este período histórico (Perelli 1987: 327), como en la ya aludida teoría de los dos demonios, o la literatura, la historiografía, las ceremonias y los discursos oficiales producidos en dictadura.

Algunos trabajos recientes profundizan y aportan un relevamiento más sistemático de tales esfuerzos poniendo el acento en la creación de una nueva institucionalidad cultural y en las nuevas prácticas establecidas dedicadas tanto a la inhibición, contención y destrucción cultural -en relación a una cultura crítica del régimen- como a la construcción de *otra cultura*, correspondiente a su proyecto de *refundación de la nación* sobre la base de la doctrina de la Seguridad Nacional y la defensa de la

Civilización Occidental y Cristiana, como reacción a cuestionamientos de diversa índole que alcanzan su clímax en los 60.

En medio de esa actividad y ese proceso de intervención en el campo de la cultura, tanto reactivo y destructivo como *creativo* (conservador, restaurativo), tuvieron lugar dos tipos de fenómenos. Por un lado, la ocupación de los puestos de dirección de las instituciones culturales tradicionales, caso de la Educación Pública primaria y secundaria, la Biblioteca Nacional, la Academia Nacional de Letras, la Universidad de la República, los museos, los teatros, el SODRE, los medios de comunicación públicos, a cuyos efectos la dictadura agenció los servicios de un conjunto de civiles portadores de formas de entender lo cultural de un modo aceptable y deseable, como por ejemplo, Arturo S. Visca, Fernando Assunção, Miguel A. Klappenbach, Eduardo Darino (Monné, 2015). Por otro, la creación de instituciones nuevas como el Consejo Nacional de Educación (CONAE) o la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), creada en 1975 para formar y dirigir a la opinión pública, asesorar al Estado en materia de comunicación y gestionar la imagen de la nación en el exterior (Marchesi, 2001 y 2009).

En el marco de esta nueva institucionalidad y de estas nuevas directrices y experiencias aparecen y comienzan a cobrar protagonismo una serie de actores o personajes secundarios respecto a las principales figuras políticas de la dictadura -sus cabezas visibles- puestos a cargo de las actividades culturales de la dictadura. Tal el caso, por ejemplo, del Coronel Julio Soto, vice-rector de la Consejo Nacional de Educación, el Coronel (R) Regino Burgueño, los coroneles Guillermo Maute y Celestino Salgado (Marchesi, 2009).

Por detrás inclusive de esta segunda fila de personajes, que ocuparon puestos de dirección, existió además un tercer y un cuarto anillo o estamento mucho más borroso y menos visible conformado por los planteles de funcionarios que se desplegaban vertical y horizontalmente en la burocracia estatal más o menos relacionada a la cultura (por ej., la División de Espectáculos Públicos de la Intendencia de Montevideo, la Jefatura de Policía, el Consejo del Niño, la Dirección Nacional de Comunicaciones, el Servicio o División de Inteligencia Policial, el Ministerio de Trabajo, la Dirección General Impositiva, etc.) y que actuaban *sobre el terreno*: administrativos, policías, vigilantes, policías de particular, inspectores, censores, agentes del Estado a cargo de las relaciones directas con los actores de la cultura: de su vigilancia, control, censura, represión. Se trataba de personas desconocidas para la mayoría de la población pero a la vez bastante conocidas y *familiares* para quienes llevaban a cabo tareas y emprendimientos artísticos y culturales de diverso tipo durante la dictadura: editoriales, cineclubes, periódicos, radios, sellos discográficos, compañías de teatro, grupos de carnaval, etc.

No se conocen archivos ni historias sobre estos personajes y sus acciones más allá de lo que recogen las memorias y testimonios aislados. No hay muchos nombres ni mucha claridad tampoco respecto a quiénes eran, cómo se llamaban, dónde trabajaban y vivían. *El tipo que vino a la función* hace aparecer a uno de estos personajes, oscuros pero pivotaes, encargados de proteger el poder y llevar a cabo sus órdenes en materia de cultura ("A"), y nos lo pone frente a nosotros, en el primer plano.

El tipo que el viento del sur arrojó sobre el escenario

PRÓSPERO [A ARIEL]: ¡Ven aquí, mi siervo, ven! ¿Llevaste a cabo la tempestad que te mandé?

...

CALIBÁN [A LOS DOS] ¡Así os caiga a los dos el vil rocío que, con pluma de cuervo, barría mi madre de la ciénaga mal-sana! ¡Así os sople un viento del sur y os cubra de pústulas! (...) Los hechizos de Sícórax te asedien.

William Shakespeare, *La Tempestad* (1611)

Genio del aire y al mando de una troupe de otros espíritus que oportunamente convertirá en perros cazadores de esclavos, Ariel juega en el plan de Próspero, depuesto duque de Milán, el papel de quien le hace los mandados. “¡Ven aquí, mi siervo, ven! ¿Llevaste a cabo la tempestad que te mandé?”. En virtud de una vieja deuda y movido por la promesa y la ilusión de libertad, por medio de su ingenio y de sus artes, Ariel primero hace naufragar la nave de los enemigos de su amo y, luego, desarma el plan ideado y llevado a cabo por Calibán para recuperar su isla y su reinado.

En *El tipo que vino a la función*¹ de Raquel Diana la magia se invierte, lo mismo que la relación actor/espectador y el espacio de la escena/espacio del espectador. Próspero ya sin aquellos poderes -Ya terminó la función, ¿sabe?” (22), dice Lucía²- ahora Ariel es el arrojado a estas playas: A, Ariel, Alem, Alen, Adolfo Alem Castro, Abayubá Centeno, Óscar 4, La Momia. Agente de inteligencia policial. Encargado de vigilar el campo de la cultura y la religión. Interrogador. Censor.

Raquel Diana entresaca a A del cono de penumbra de la sala -y de la Historia- y lo coloca sobre el escenario, al borde mismo del proscenio, sentado en una silla sola, de Viena, “como las del Teatro Circular de aquella época”, me explicó la autora.

Con ese acto de encantamiento inicia la acción: “A [al público]: ¿Qué miran? ¿Es una conspiración? (...) ¡Te dije que no me miraras, mierda! ¡Acá el único que podía mirar soy yo!” (21). Así emplazado, A también debe enfrentar y responder ante el teatro uruguayo por su papel en el modelo político y cultural de la dictadura. A partir de tales premisas, que acaso le deba algo a ese picaporte que inexplicablemente no se abre en *El ángel exterminador* y al cuarto trancado por fuera de *A puerta cerrada*, Raquel Diana nos presenta y ahonda en un episodio todavía poco conocido de nuestra historia cultural, proyectando su mirada y su luz sobre un personaje que fue pieza clave y protagonista principal (aun si por detrás de los telones) en el campo de la cultura, del arte, de la religión.

Desde el momento en que la función terminó, pero él no se quiere ir, o no se puede ir, por peso propio (“es un hombre viejo y gordo” [23]), o por quién sabe qué maleficio (“¡Mierda, no me puedo levantar!” [60]), se desata la acción, que más que acción será diálogo, tensión, discusión, *flashbacks* de situaciones, reproches, confesiones de parte e interpelaciones que van y vienen entre A y otros cinco personajes que dialógicamente contribuyen a definirlo. Estos representan al teatro uruguayo como conjunto, devenido en antagonista y alude a distintas generaciones y formas de concebir, sentir y hacer teatro que el espectador es conducido a reconocer e identificar y que agregan un segundo plano y centro de interés y desarrollo.

En el transcurso de ese intervalo ficticio que desdibuja la realidad de la representación y convierte al escenario en imagen de sí mismo³, cobran vida allí una serie de persona-

1. Premio Onetti 2014 a la mejor dramaturgia, en diciembre de 2015 aun sin representar.

2. De aquí en más seguiremos la edición. Raquel Diana, *El tipo que vino a la función*. Dramaturgia Primer Premio. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, Intendencia de Montevideo/Cultura y Socio Espectacular, 2015 (64 págs.)

3. Este es un rasgo del recurso del teatro dentro del teatro. El espacio representado o ficticio es el escenario del Teatro Circular a fines de los setenta y principios de los ochenta.

jes “inspirados en personas reales que he conocido” (19): Lucía, una joven estudiante de teatro, en los comienzos de su carrera de actuación, que hace de todo un poco, hasta de portera y anfitriona -“como hacíamos todos”- y que conecta y hace de puente con el público desprevenido; Sonia”, la actriz de trayectoria que encarna y hasta cierto punto se vuelve y no puede dejar de actuar un papel a su medida, *Mariana Pineda*, representado en 1980 por Gloria Demasi; Dalila y su trabajo invisible, pero fundamental, previo, cotidiano, “inspirado en Chichila”; Martín, de postura más lúdica y estilo más distanciado, aburrido de seguir pensando en el pasado, al menos siempre del mismo modo, que introduce las disquisiciones, teorías e inquietudes políticas y poéticas posdramáticas y que viene a simbolizar la emergente dramaturgia de comienzos de siglo; Marlon, que da vida a un actor de estatura monumental, heroica, con toques del protagonista de *El Herrero y la Muerte*, en 1982 interpretado por Walter Reyno.

Orientada a esos efectos, se trata de una pieza de una docena de cuadros construida desde un planteo minimalista: un escenario, una silla (dispuesta en la primera fila, o por delante de la primera fila), un personaje bajo una mirada, encarnación de “un ethos social negativo”, y cinco personajes, todos actores, que van entrando, saliendo y que “revolotean como moscas” y “erinias” (furias) en torno a “A”.

Apoyada en esa disposición elemental, la pieza también apuesta y descansa sobre la palabra hablada -actuada- en forma de monólogos, diálogos y recuerdos, a partir de los que se construyen los personajes y las subjetividades sociales con que estos se asocian, mediante los que se van generando diferentes planos, tramas secundarias y ejes de conflicto.

Repetidamente, los personajes se dirigen al público estableciendo una ruptura de la cuarta pared lo que genera una segunda ilusión: la de estar *en otra obra*, distinta de la función que ya terminó y la que va a comenzar, de la que el público es parte. Comenzar por un final y con un personaje/espectador que no se quiere ir también viola la convención realista y lleva la poética hacia el territorio de la farsa y el absurdo.

Así, un motivo que estructura y mueve (o paraliza) la acción es el del teatro dentro del teatro, la no-obra que es la obra y el habitar ese espacio-tiempo del después, el antes y el por detrás del teatro, de la liminaridad y el desdoblamiento y su relativa imposibilidad.

Esto da pie, a su vez, a una serie de juegos que ponen en cuestión los modos tradicionales de representación y el propio el estatus de lo teatral, la noción de que *todo* es teatro y a la vez “el drama es real” (32), la sucesión de una serie de nudos y conflictos sin resolución “porque el dramaturgo no sabe cómo desanudar [...] o no quiere que lleguen a un desenlace inverosímil o moralizante” (58), la idea de que al margen de cualquier circunstancia, que aquí significa la presencia de la represión, el teatro no se detiene (61) porque “la función debe continuar” (37).

De este modo, el teatro no se coloca afuera ni es solo un lugar de enunciación o de representación de algo que no es, sino que es parte de la historia. La parte que se cuenta es la historia tal y como se la vivió desde el teatro; también, la historia del teatro mismo.

A tejer una trama donde confluyen arte y vida, personaje y actor, realidad y ficción, pasado y presente contribuyen los recursos de la autorreferencialidad y la intertextualidad: los fragmentos de *Mariana Pineda* de Federico García Lorca que vuelven una y otra vez; el concierto clandestino de Eduardo Darnauchans, los textos y la música de Fernando Cabrera y de *Canciones para no dormir la siesta*, la referencia a *El Herrero y la Muerte* de Curi y Rein, y a las tramas *delirantes* con que la nueva dramaturgia alude al pasado reciente.

Esto da espesor al motivo del teatro dentro del teatro, que aquí juega una doble función. Por un lado, sirve como medio de representación *de otro asunto*, a la manera, por ejemplo, de *El retablo de las maravillas* donde Cervantes se las ingenia para burlarse de la idea de la pureza de sangre, asociada a las actitudes y comportamientos reaccionarios que iban de la mano de las políticas de la Contrarreforma y el Estado Absoluto. O en *Pedro de Urdemalas*, Pedro convenientemente devenido en comediante. Por otro, al servicio de aquello que precisamente se quiere representar -el asunto mismo-: las vicisitudes propias del teatro y, más específicamente, en situaciones de represión, como en *¡Ay, Carmela!* de Sanchis Sinisterra, *El último metro* de François Truffaut o *Los Comediantes* de Mercedes Rein y Jorge Curi, realizada en 1977, en plena dictadura.

La letra que faltaba: Persona, figura, personaje

Refiriéndose al quehacer cultural durante la dictadura, *El tipo que vino...* ilumina precisamente esta cuestión con la que tuvo que lidiar el arte en ese período -que tuvimos que confrontar todos, en nuestra vida diaria-, y en cuyo epicentro sobresale el personaje -y el arquetipo- del agente de policía encargado de vigilar a los artistas, del comisario cultural, del oficial de alto rango, *culto*, a cargo de la política cultural de Estado, necesitado de vincularse con el mundo del arte; llegado el caso, de ganarlos para el régimen de poder, como en *Mefisto*.

Acerca de la persona histórica que inspira la obra, Manuel Martínez Carril, que en 1977 tuvo que reunirse y negociar muchas veces con él “en unos boliches del puerto” por gestiones de Cinemateca, relata que fue “formado en la Escuela de las Américas”, era el “Jefe de Inteligencia para asuntos culturales”, coordinaba con “los servicios de inteligencia de la CIA”, y estaba por encima del propio Comisario Bonaudi, director del Departamento N° 2 de Inteligencia y Enlace. Hasta ese entonces, “el control y la censura estaban a cargo del Coronel Aguiar, que era el mecanismo de censura y represión a través del Consejo del Niño”.⁴

Otros testimonios mencionan su participación en operativos policiales, como en el que resultó en la detención, tortura y muerte de Álvaro Balbi en julio de 1975.⁵ Un informe de la Comisión Investigadora Parlamentaria sobre la situación de las personas desaparecidas y los hechos que la motivaron, publicado por la Secretaría para Derechos Humanos de Presidencia, lo menciona también vinculado a la detención y tortura de Julio Escudero e Isidro Berón en 1976.⁶ En 1981, junto al Comisario Castiglioni de la Dirección de Inteligencia también estuvo a cargo de interrogar a algunas personas detenidas por haber organizado y promovido “La marcha de la sonrisa”, en festejo del aniversario del Plebiscito de 1980.⁷

Pero A, decíamos, encarna al mismo tiempo una *persona histórica*, un *tipo ideal* y una *problemática*: un nudo de diálogo y conflicto discursivo que se entrelaza con la acción, que es lo que, en definitiva, hace que esta historia sea atrapante y universal. Aparte de darle la escena y la voz, aunque más no sea para exponerlo, interpelarlo, rebatirlo o enjuiciarlo, A actualiza un arquetipo que provee un bagaje, lo enriquece y lo complejiza. Pertenece a la estirpe de los oficiales, burócratas y policías secretos encargados de espionar, vigilar y lidiar con *el mundo del arte*. Personajes singulares, en su mayoría secundarios, que tienen su parte en las mencionadas *¡Ay, Carmela!*, *El último metro* y *Mefisto*, pero también en otras obras del mismo género, como *Abajo el telón* (*The Cradle Will Rock*) de Tim Robbins o *La vida de los otros* de Florian Henckel von Donnersmarck.

Se trata de personajes *refinados*, interesados por el arte, por el espíritu. O si no lo son verdaderamente se esmeran por parecerlo y desean que así se los considere en el medio en el que irrumpen y se desenvuelven. A conoce de primera mano y hasta

4. Diego Faraone y Mariángel Solomita, “Ya nadie cree en nadie” (Entrevista a Manuel Martínez Carril) en *Guía 50* Consultado el 3 de diciembre de 2014 en <http://www.guia50.com.uy/manuel-martinez-carril/>

5. “El operativo fue atribuido a las Fuerzas Conjuntas, por efectivos del Departamento N° 2 de Inteligencia y Enlace; el allanamiento y detención estuvo dirigido por el subcomisario Eduardo Telechea y el agente de 2° Adolfo Alem Castro, alias “La Momia”. “Homenaje al asesinado Álvaro Balbi” s.a. *La República* 3 de agosto de 2013 Consultado el 14 de noviembre de 2014 en <http://www.republica.com.uy/homenaje-al-asesinado-alvaro-balbi/562012/>

6. Página de la Secretaría de Derechos Humanos consultada el 22 de noviembre de 2014 en http://sdh.gub.uy/inicio/documentos/fichas_de_desaparecidos/uruguay/escudero_mattos_julio_lorenzo

7. Leonardo Pereyra “La hora del relojero” *El Observador* 9 de junio de 2013 Consultado el 3 de noviembre de 2014.

íntimamente el Mundo del Arte, lee *todo*, va a todos los ensayos y estrenos, y hasta hace alarde que las películas de Bergman las vio todas (46). A la vez, obedece y actúa en función de una razón para la dominación esencialmente opuesta al deber ser de la verdad del arte que obedece solo a la razón para la emancipación y es contraria a la aceptación del orden existente y el principio de realidad, aunque no siempre sea fiel a su razón de ser, ni se interprete de esa manera, ni sea instrumento para estos nobles fines.

Refiriéndose al modelo de Estado burocrático autoritario, la forma moderna y regional del nuevo autoritarismo, Guillermo O'Donnell resume la alegoría organicista y médica en la que se apoyaba la Doctrina de la Seguridad Nacional según la cual las organizaciones sociales y políticas eran sólo “la piel de la enfermedad -del cáncer- que afectaba al cuerpo social. Allí habrá que extirpar sin vacilar, pero no habrá salud si no se curan los tejidos profundos: la subversión ideológica, la subversión cultural” (1981: 212).

Así, los Alfa de nuestra fábula encarnan a su modo un personaje tragicómico: son llamados a combatir, contener y destruir un mundo que hasta cierto punto aprecian y admiran en tanto símbolos de su idea de Civilización. Dice A (a Sonia): “Vos siempre tan linda” (24). Síndrome del torturador o del opresor, no es raro que estos personajes se presenten como comprensivos, protectores, buenos consejeros y salvadores -ángel de la guardia, policía bueno, amo justo-; desde su punto de vista, sin su injerencia personal, humanista, todo podría ser todavía peor. “Tendrían que agradecerme. Me porté muy bien con ustedes. Lo protegí. Los ayudé a no hacer cosas que los pusieran en peligro” (53), le dice A a Marlon.

En la entrevista ya mencionada, Martínez Carril recuerda que tras distintas conversaciones con nuestro personaje, “se los dejó seguir haciendo”, aunque eso sí, serían responsabilizados en caso de contravenir la letra no escrita del correcto proceder. A la vez, los criterios para censurar eran ininteligibles e inescrutables; todo quedaba librado a una suerte de ensayo y error; se daban situaciones paradójicas y todo era verbal, para no quedar expuestos (en el caso del cine) a “reclamaciones por daños y perjuicios de las distribuidoras norteamericanas”. La obra de Diana ilustra distintas situaciones y facetas de este proceso -algunas legendarias- y de sus extraños y cómicos resultados.

A por sí mismo

En cuanto al A, el personaje, este se construye primero, por su ubicación y circunstancia inicial (transposición de la penumbra al centro, observador mirado, etc.) y luego por su discurso verbal y no verbal en dos monólogos (A por sí mismo) y en sus diálogos con los otros personajes (tema del siguiente acápite).

La mayor parte del tiempo A es el centro de la acción y de la palabra. Unas veces, la autora lo pone debajo de un foco de luz y lo hace objeto de preguntas, inversión de roles que lo desacomoda: “¡Apagá eso! ¡A mí no! ¡A mí no!” (38). Otras veces, A permanece en su silla, al margen, en la penumbra, convirtiéndose en una presencia invisible, silenciosa, omnipresente y por eso inquietante; situación significativa por sí misma, que se subraya en el final: “Sepan que ahí (...) hay un tipo” (61).

El personaje comienza a delinearse con su primer monólogo, que dirige al público al descubrirse objeto de una mirada, de una exposición no deseada. Tras la sorpresa y enojo inicial, proyecta su forma de pensar y hacer: “¿les dieron una orden?” Muestra su violencia y frustración mediante el uso del imperativo (“¡Mirá a ese!”) y la repetición

de la palabra *mierda*: “¡Te dije que no me miraras, mierda!”. Su deseo: “quiero ser un tipo del que nadie sabe nada”. También afirma la importancia de la cultura, “que nunca se le da la importancia que tiene” (21), y que luego veremos apunta a la necesidad de su vigilancia y control.

A la palabra *mierda* recurre con marcada frecuencia para construir una relación vertical, de dominación, de desprecio, deshumanización y aniquilación del otro, que adquiere un valor y una función opuesta al uso popular de lo escatológico, cuyo sentido es igualar, estrechar el vínculo entre pares, humanizar, restaurar la materialidad escamoteada, cuestionar el orden de lo visible y lo decible.⁸

En una especie de comienzo de la siguiente función -y comienzo de un segundo acto- se apagan todas las luces menos la potente luz del foco seguidor que ilumina a A y motiva su segundo monólogo, donde alterna la 1ª persona con la 2ª persona, a modo de conciencia de sí. Luego de quejarse, insiste en su deseo -y la realidad- de su anonimato: “Tu especialidad fue la sombra, ¿te olvidaste? ¡fuiste grande viejo!” (38). También cuenta su historia como estudiante de la Escuela de las Américas (donde se formaron varios militares golpistas), como interrogador-torturador participante (“tuviste mala suerte, se murió uno” [38]), y como encargado de “la tarea intelectual”: “algo sucio pero con menos sangre” (39). Aquí reitera la importancia de la cultura y de su función “en algo que a los demás les resultaba inútil, o no entendían” (39).

A reflejado en los otros

Tanto A como el resto de los personajes se construyen y desarrollan mediante su aparición sucesiva, su contraste y reflejo en los otros. Lucía, una veinteañera encargada de la sala, simboliza la juventud, la inexperiencia y la candidez, o acaso la falta de conciencia, de memoria, complemento del desinterés, el desdén y la irreverencia que expresará Martín. Sin (re)conocerlo ni entender (“¿quién se cree que es?” [23]) le pide que por favor salga ya pues “la función terminó” (22) y debe comenzar otra. El intercambio con Lucía construye su personalidad autoritaria (“¿Quién te crees que sos, *nenita*?” [24]), la existencia de un discurso oculto, malvado (dice “mierda” bajito, casi como en un aparte [22]), su antigua función y poder (“¡los actores hablan ... si yo quiero!” [23]).

A le explica uno de sus nombres de guerra, La Momia: “porque hablaba poco y me tenían miedo” (35). En los años 70, La Momia era una de los personajes principales del circo de lucha libre *Titanes en el Ring*.⁹ Así, A es convertido en un villano-pero-decirco, un superhéroe malvado de TV, en suma, reflejado en el espejo cóncavo del paso del tiempo: un héroe del Callejón del Gato -diría Max Estrella, el personaje de *Luces de Bohemia*.

Del mismo modo que luego lo forzaría a hacer de Pedrosa, aquí la autora lo hace decir el discurso del personaje de historieta:

A (toma con violencia el brazo de Lucía, le habla en tono ridículamente serio): La momia es más fuerte que el acero, paladín de la justicia, protege a los buenos, castiga a los malos y quiere a los niños muy tiernamente, La Momia es justiciera (28).

Cuando Lucía le pregunta a Sonia si sabe quién es, ella responde que es un viejo conocido: “Viene a las funciones, a los ensayos” (25). La utilización del presente transporta la acción al pasado -pasado y presente se confunden- o a un tiempo mítico-trágico que es en parte donde habita Sonia, siempre actuando su papel en *Mariana Pineda*, bordando la bandera, luchando contra una tiranía que se repite cíclicamente.

8. Según ha sido teorizado por autores tan diversos como Mijail Bajtín, Noel Carroll, Ronald Souza, Omar Cabezas o Roberto Fontanarrosa.

9. Valga consignar aquí el intento de Marcel Sawchik en *Titanes* (2005) de representar el Quijote en el lenguaje del espectáculo de la lucha libre y la historieta.

Enfrentadas a un terror y a un temor también míticos, Sonia recurre a un saber y a una técnica teatral para ayudarla a calmarse, a fingir, a seguir: “controló la respiración, sacó el aire, aguantó lo más que puedas (...) para que no se den cuenta (...) hacete la tranquila” (29).

Esta idea se profundiza cuando Sonia rememora -en verdad, sigue actuando- su parte en *Mariana Pineda* y A le dice: “¡Cómo me jodiste con esa obra!” (55) “me entreveraste con que era asunto de otro lugar, de otro tiempo” (56). Por instrucciones en la didascalía, A se dirige a Sonia como *Mariana* y “asume patéticamente el papel de Pedrosa” (56).

El cuarto personaje en salir a escena es Martín, treintaypoco. Como Lucía, también encarna un modo de indiferencia respecto de A, con una variante: tomarlo como “parte del paisaje, de lo que acontece” e integrarlo a la representación -o *presentación*, sin *re-* pensada como un acto único e irreplicable. Luego se dirige al público y propone una teoría donde el afuera y el adentro, la ficción y la realidad se desdibujan y colapsan entre sí: “el drama sucede aquí, fuera de toda ficción, el tipo está vivo” (31-32). Coincide con Lucía en que la función ya terminó y debe comenzar otra: “La gente ya está acá, *the show must go on!* ¡Mandá luz!” (37) ordena Martín, fascinado por la posibilidad de poder sacar partido dramático y estético del inconveniente, de la realidad que envuelve y a la vez disuelve y recarga la ficcionalidad teatral.

Respecto de A y a sus expresiones, Martín reacciona de una manera coloquial, desenfadada, sin ningún temor ni respeto (“Bien el tipo, bien”, “¡Salado!”, “Re-salado!” [33-34]), banalizándolo, quitándole seriedad y gravedad, mirándolo por encima del hombro, realzando su obsolescencia y poder perdidos. También se burla de él y lo ridiculiza cuando le dice que pertenece a la DNII: “(Parodiando con voz de televisión) De ene i i” (...) “¡Guau! ¿Eso existe? (...) ¡Ah, no! Ta, ya sé, ahora veo de qué viene la mano” (35).

Si el diálogo de A con Lucía pone de relieve la misoginia, el maltrato y el ninguneo hacia los más jóvenes, el diálogo con Martín ilumina otros rasgos del personaje -prepotente, insultante, agresivo, misántropo, homófobo-, que ya va redondeando un retrato de un villano-muy-malo, pero también pasado de época: “Mirá, tirifilo, maricón, inservible, caquita” (52). Aparte de anacrónico y lo dicho respecto al uso del léxico escatológico, la serie de adjetivos, en especial *tirifilo* remite al discurso con que el Coronel Cañones, otro personaje de historieta ofrecido como modelo y autoridad moral, descalifica e impugna a Isidoro, su sobrino.

Con Martín, A también aprovecha para presentarse como una persona informada, que *lee* mucho (libretos, letras de canciones, libros, revistas, folletos), que ve *todo* el cine. “Suenan muy civilizados”, dice Martín, con ironía. A cae en el ridículo cuando presume: “No creo que haya nadie más culto que yo” (46). En el mismo diálogo, A confiesa no preocuparse por la música porque “no hay mensaje” (47), con lo que Martín disiente: “a lo mejor se le escapa algo”, lo que concita la complicidad del espectador. A admite que “algo dejaba pasar” como forma de concesión y construcción de hegemonía: “no hay que tirar mucho del tiento, si no se rompe” (47).

Un tercer episodio con Martín gira en torno a un texto que encontró entre “unas carpetas” (que aluden a los archivos de inteligencia policial) y que “han sido escritos para Ud.”, tras lo cual le recita (“en modo muy pomposo”) un fragmento de la canción Chim Pum Fuera, con doble sentido, escrita por “El Corto” (Horacio Buscaglia) e interpretada por *Canciones Para No Dormir la Siesta*. Esto contribuye a desarrollar otro de los temas que elabora y en los que insiste la pieza: las diversas formas de hacer arte en dictadura pese a todo, venciendo la autocensura y evadiendo la censura.

Dalila evoca a Chichila-joven, en ese entonces pareja de Darnauchans, y recrea varios aspectos de la censura y su evasión y el papel de A en esos procesos. Se presenta como ella era en el pasado (“tan joven como Lucía”). Su discurso en tiempo presente nos transporta al pasado, cuando ofició de organizadora y anfitriona de un concierto clandestino a punto de acontecer que “va a estar genial” (39) y que transforma a los espectadores en asistentes al mismo.

Mediante un diálogo, primero con Sonia, luego con el público, Dalila explica la prohibición a la que ha sido sometido Darnauchans de aparecer en público, la arbitrariedad de permitir que se emitan sus canciones pero no de cantar en vivo, reporta las advertencias de A, y también sus opiniones y sentimientos al respecto. A continuación vemos a Dalila recibiendo a los espectadores en un apartamento en el que simbólica –mágicamente- se hace presente el cantante, representado por una banqueta iluminada y vacía y el audio de Canción de Trasnóche.

En su segundo monólogo, que Dalila realiza rodeando a A -y que sintiéndose perturbado, se indica, hace “movimientos como para sacarse una mosca de encima” (49)-dramatiza, también en tiempo presente y en forma de un diálogo sin respuesta, las gestiones que realiza para la interpretación de la canción *Agua* de Fernando Cabrera. Allí se revela la forma de actuar de A, sus interpretaciones paranoicas, sus prohibiciones de algunas canciones o de parte de sus textos y a uno de los integrantes de un dúo. En el discurso de Dalila, que se apoya en el reconocimiento y la complicidad con los espectadores, aparecen una serie de palabras que remiten a los textos de estos autores: “sobrevivientes”, “desconsolados”, “tristecía”, “venas rotas”, “agua que saca de quicio”. De un modo cómico, que hace uso de la parodia, el absurdo y la ironía, Dalila y A discurren acerca de los posibles significados de las palabras, su peligrosidad o no (“nunca se sabe” [50]), o el carácter supuestamente inofensivo de simplemente tararear un verso o una canción, como si ello consiguiera vaciar completamente su sentido y función.

Como con *María Pineda*, el personaje de Dalila también consigue develar la problemática de la censura, su realidad cruda, cotidiana, pero también su imposibilidad última y su constante evasión por parte de artistas y espectadores, para lo cual el arte se sirve de su opacidad, de su polisemia, de la complicidad, de las formas de generar presencia mediante la ausencia, la sustitución, el corrimiento, el doble sentido, entre otros recursos.

No obstante sus ingenuidades y fracasos predecibles, A deja traslucir una conciencia bastante clara respecto al papel de la cultura, la *utilidad* de su seguimiento y control de cercanía, el efecto inhibitor de la arbitrariedad o la necesidad de dejar hacer y “aflojar la cincha de vez en cuando” (53) como parte de la construcción de una hegemonía que requiere preservar ciertos equilibrios.

Si Sonia se vuelve Mariana y de esa manera la heroína de la pieza de Lorca y la historia que esta simboliza, Marlon -otro viejo conocido de A- encarna al héroe de película. Como en el duelo final de un Western -se llama Marlon pero podría haber sido John o Clint- se enfrenta el súper bueno contra el súper villano. “¡Por fin alguien viene a hacerse cargo!” (48) exclama Lucía impresionada y aliviada ante la irrupción de un personaje que ni habla y apenas si se mueve: “está muy serio mirando a A” (48). Con esto, también se sugiere y se juega con la posibilidad de una resolución dramática más tradicional y tranquilizadora frente a las *cosas raras* que empezaron a pasar, apenas una expectativa o posibilidad que no se consuma necesariamente, opuesta a “una dramaturgia muy pero muy delirante” (48), en alusión a las propuestas experimentales de este comienzo de siglo y que incluye a esta misma pieza.

El Marlon criollo (48) se interpone y “salva” a Martín del maltrato y los insultos de A -que la autora, extrañamente, puso a llorar (¿...?) y cuestiona a A mediante una batería de preguntas y cursos de acción posibles, que acaso expresan a los espectadores: “¿tengo que darte un puñetazo? ¿tenerte lástima? ¿decirte lo que nunca pude? ¿hacer una denuncia?” (52)

A diferencia del tratamiento que introduce Martín, el marco y la relación que instala Marlon es más épica, en blanco y negro. Como lo ordena el discurso épico, el héroe, resumen de nociones, valores y virtudes que comparte la comunidad que viene a simbolizar, establece y construye la línea entre lo bueno y malo, lo humano y lo bestial, lo bárbaro y lo civilizado y sentencia: “vos estás del lado de lo peor de lo peor” (57), luego de lo cual “se abalanza sobre A”. En ese punto, Martín se interpone porque eso “no está en el texto” (58): se ha llegado un punto o nudo sin solución aparente.

Cuando Marlon se pone en cuclillas (49) se transmuta y evoca a Miseria, el protagonista de *El Herrero*, con lo que adquiere otro espesor y tonalidad -un matiz antiheroico, pícaro y popular- y nos recuerda el modo avieso y nada ortodoxo, en principio irracional e incomprensible, con que enfrentó -sin derrotar, del todo- a la Muerte. Como la Muerte no pudo bajar de la rama, así A tampoco se podrá levantar de su silla ni salir de la sala. Dirigiéndose al público, Marlon advierte y pide un estado de conciencia: sepan que entre nosotros hubo y hay un tipo que quiere irse, pero no puede, como la Muerte. Entretanto, el teatro recuerda y sigue, como la Vida. También Marlon alude al fracaso de la censura y el temor: “Hiciste que lo nuestro fuera más interesante: la gente se juntaba a adivinar” (57), y “a interpretar en un mismo sentido, ¿sabés en cuál?, en uno que iba contra vos y tus milicos” (57).

Los otros frente a A y a sí mismos

El otro gran protagonista de la pieza es el teatro uruguayo. Cada uno de los cinco personajes-actores muestran una faceta del mismo y en esa diferenciación e interacción se despliegan otros temas y líneas de conflicto.

Sonia representa la memoria y la fuerza tectónica del teatro; alude a un saber y un archivo teatral siempre disponible y reusable en la medida que la Historia aparece como una repetición cíclica, con variantes, de conflictos eternos -como la tiranía- y actitudes y valores igualmente intemporales como la rebeldía, la valentía, el ansia de libertad, la constancia, el sacrificio. También el valor y el sentido de labores aparentemente insignificantes, pero simbólicamente poderosas. También, la dimensión o función mágica del teatro, su capacidad inexplicable de intervenir la realidad, de imaginar otras estrategias y posibilidades, como cuando imaginaba a la actriz presa: “Mientras a ella la torturaban yo estaba libre y actuando. En cada función, mientras decía el texto, pensaba muy fuerte como si mi voz pudiera legar a ella” (58).

Marlon en cuclillas, pensando, y A sin poder levantarse de su silla, también ponen en juego formas mágicas de actuar y del teatro como magia. Haciendo suya una concepción del teatro como magia y de un teatro que no solo representa y dice sino que realiza cosas, la misma autora asume aquí el papel de Erinia -y de Sícórax- y su pieza cobra la forma de una maldición, en la esperanza de que esto se sepa públicamente y llegue hasta él (me dijeron que lo habían visto en los alrededores de la cooperativa [...] que estaba gordo, me explica la autora). “No lo puedo perdonar porque nunca pidió perdón”, pone en boca de Marlon.

Dalila, y a su modo Lucía, ponen de relieve los entretelones de la actividad -de la lucha- cultural, que no se ven pero que la hacen posible. En el caso de Lucía, las

tareas de preparación, recibimiento y hasta de construcción de la materialidad del espectáculo, sobre todo si se trata de un teatro artesanal e independiente: “Es tan importante leer a Stanislavski” o “estudiar a Brecht” “como atender al público” o “enderezar clavos” (31).

Dalila pone de manifiesto el sinnúmero de gestiones de producción, administrativas, legales, policiales, y en el período aludido, hasta de relacionamiento y negociación con los censores. También, da pie a la reflexión acerca del significado de la palabra y otros soportes sígnicos (el espacio, la imagen, el gesto, los modos de decir, la luz, la dimensión sonora, la música, el vínculo con el destinatario, lo que este trae y agrega al texto y a la puesta) que constituyen el discurso teatral, el papel de la recepción, la posibilidad de la censura, etc. Por último, los distintos modos en que el teatro, la canción -el arte- se las ingenieron para continuar existiendo y haciendo, sorteando obstáculos diversos, recurriendo a nuevos espacios y formas de llegar o construir sus públicos.

Martín introduce una reflexión acerca de los modos emergentes de hacer teatro, la política y la poética *post*, en contraste con el modo militante de Lucía y Dalila y, sobre todo, con el modo heroico de Sonia y Marlon. Rechaza explícitamente un teatro que hable sobre el pasado reciente, donde no se ve identificado. Se trata de un teatro que busca diferenciarse por sus temas -explorando otras cuestiones- y cuando trabaja sobre asuntos conocidos como la lucha armada, la represión, la tortura, las desapariciones, por el modo en que los aborda y elabora.¹⁰ Esto resulta en una experiencia (estética) que explora nuevas estructuras y géneros que hace suyo un modo menos solemne, paródico y lúdico, propios de algunas poéticas de vanguardia (surrealismo, absurdo, farsa, grotesco) o la fantasía irreverente y desmesurada de la visión carnavalesca del mundo y de la vida y que Lucía tilda de “delirantes”. Esto deviene en una nueva filosofía del teatro, en especial, de su estatus en relación con la realidad: qué es ficción y qué no, qué es lo real, la verdad, dónde empieza y termina el teatro, qué imita a qué, etc. La falta de algunas certezas inquieta a Lucía. Lucía interpone una crítica a su política (“a vos cualquier bondi te deja en la puerta” [33]) y el límite de su poética cuando le dice: “el último ómnibus pasa en cinco minutos. Si lo pierdo tengo que tomar dos y caminar más de diez cuadras. Hace frío. No tengo plata.” (36).

10. Tal el caso, por ejemplo, de algunas obras contemporáneas referidas al pasado reciente como *Memoria para armar* y *Para abrir la noche* de Horacio Buscaglia, *La embajada* de Marina Rodríguez, *No digas nada, nena* de Sandra Massera (ver Mirza y Remedi 2009); *Los soñadores* de Carlos Manuel Varela, *Ex-Que revienten lo artistas* y *Or-O tal vez la vida sea ridícula* de Gabriel Calderón, *Argumento contra la existencia de vida inteligente en el Cono Sur* de Santiago Sanguinetti, *La fiesta* de Fernando Toja, *Pátina* de Verónica Mato, tema de una colección en preparación.

El pasado reciente en la experiencia del teatro contemporáneo

Las obras de ficción, al menos algunas de ellas (...) dan una presencia al pasado, a menudo más poderosa que la que establecen los libros de historia. Roger Chartier (2007: 34)

¿Cómo imagina y representa el teatro contemporáneo el pasado reciente?; ¿qué nuevos temas, perspectivas y modos de (re)presentación privilegia?; ¿qué otras historias y asuntos se cuentan y se hacen visibles?; ¿qué nuevos sentidos y valores se promueven?; ¿con qué rasgos formales, filosofías del teatro y su relación con la realidad se asocian?

Uno de los rasgos y fortalezas de la novela moderna -de la subjetividad moderna- consiste en crear un escenario donde se expresan distintos personajes con lógicas, lenguajes y verdades encontradas y en conflicto, donde además el narrador y hasta el mismo autor renuncian a una posición de autoridad o superioridad respecto a sus personajes (Bajtín, 1993). Se trata, en efecto, de una poética dialógica y dramática. En esa panorámica, apertura e indecibilidad radica su elocuencia y atractivo. *El tipo que vino...* es una pieza moderna, novelesca o dialógica en el sentido de hacer lugar, de totalizar hasta cierto punto y contraponer distintas posiciones en juego. No obstante ello, Diana no opta por la completa indecibilidad y horizontalidad entre discursos -hay

buenos y malos claramente identificables que indudablemente concitan la empatía del espectador, y otros desprecio- ni acalla la voz y posición autorial, que redundan en un última instancia en una propuesta épica, metonimizada en la dupla Marlon-Sonia y facilitada por el rechazo inobjetable a la dictadura y el olvido, por lo que resulta casi imposible evitar conducir a un “desenlace inverosímil o moralizante” (58). Un precio a pagar por esto es incurrir, como manda el discurso épico, en la lógica de la deshumanización del oponente, al que coloca en “el lado peor de lo peor” respecto de “la línea que separa la dignidad humana de la bestia” (57).

La pieza crea un espacio de confrontación de diferentes subjetividades y puntos de vista pero cada personaje es relativamente monolítico -son buenos-buenos, malos-malos- y sin mayor profundidad, complejidad, contradicción, algo que limita la capacidad de movilización interior, de interrogación, de transformación, de diferenciación. Acaso los que exhiben un poco más de espesor y complejidad y contienen más matices son, paradójicamente, A y Martín.

El primero, un personaje negativo que no despierta simpatía sino más bien repudio, pero a la vez es *culto*, valora y admira la Cultura (con mayúsculas), comprende su función civilizadora, su papel en la construcción y reproducción del orden, todo lo cual, en cuanto a que maneja un sentido común dominante respecto a la cultura, no puede sino generar una sana inquietud, duda y preocupación.

El segundo, cuestionado por contravenir y desentumecer el orden conceptual y formal, que linda con un excesivo elasticidad político y moral, pero que, a la vez, es vocero y sostén de mucho de lo que se hace esta misma obra. La obra incorpora una política y una poética *post* en la medida que aborda el pasado a través de un tema menos conocido y un enfoque nuevo (el foco en A, el debate respecto a la relación del teatro con el pasado y sobre la propia dramaturgia) y acoge las estrategias posdramáticas: no hay obra, nudos sin resolución, autoreflexividad, intertextualidad, mayor visibilidad y protagonismo de los actores a la par de sus personajes, desdibujamiento realidad/ficción, del adentro y el afuera, recurso a la farsa, la picardía y el humor. Aun cuando la balanza se inclina, al final e inevitablemente, hacia el polo épico, sin necesidad de relajamiento moral o relativismo político, incursiona varios pasos -¿todo lo posible?- hacia el polo dialógico-carnavalesco.

La pieza tiene el mérito adicional de contradecir el sentido común y los discursos establecidos respecto al pasado reciente, tanto en lo que refiere al *apagón cultural* como a *los dos demonios*. Pone de relieve que, aun en un contexto francamente adverso, la gente siguió viviendo, haciendo, luchando. Haciendo teatro. Yendo al teatro. Cuestionando a la dictadura. Sorteando o burlando las imposiciones y pretensiones de la censura. Todo lo cual resulta en que, paradójicamente, la circunstancia de la dictadura no fue impedimento para la construcción de ciudadanía, de sujetos politizados y críticos (interesados en la cosa pública, en la transformación social), en suma, para la construcción de una contra-hegemonía que devino hegemónica. Que en aquella circunstancia -como en todas- “la dimensión cultural” es ciertamente clave, como A tiene muy presente y a veces olvidamos nosotros desatendiendo las consecuencias de la labor cultural -ideológica, estética- que sostiene y aceita un modo de producción y organización social y que impide su transformación.

Esto nos lleva a una última cuestión. La cultura, como la política, están diseminadas y disfrazadas a lo largo y ancho de nuestra vida diaria. Cada cual hizo y hace su parte en la producción y reproducción de *un modelo cultural*: de un orden económico, social, político, ideológico, estético. La cultura y la política -el poder- es un sistema que encarna en una red de prácticas, instituciones, discursos y papeles sociales. En el recurso de la personificación -en este caso, del control político, la represión, la

censura-, que es la forma en que el teatro lo hace mejor y se siente más cómodo, también reside el límite de la capacidad de imaginar y representar más incisiva e incómodamente la relación entre poder, cultura y sociedad por parte del discurso teatral. Esto se debe a que esta relación ocurre mediante procesos multitudinarios, complejos, difusos, burocratizados, banales y poco dramáticos las más de las veces -aparentemente insignificantes, pero letales en su conjunto-, donde muchos ponen su cuota parte, sin llamar la atención, sin pretenderlo. Al encarnar la represión en una persona -un fantoche de paja- se nos escabulle la represión y la censura *como sistema*, como modelo cultural, como cotidianeidad, como norma, hábito y sentido común. La ideología como técnica. La dictadura naturalizada o dentro de uno.

Inversamente, el personaje de Diana funciona como dispositivo para dar luz y articular de manera concentrada, atrapante e irritante el haz de discursos y argumentos que motivó y organizó la forma de pensar y actuar del ejercicio de poder. Consigue con igual éxito delinear una serie de situaciones, intercambios y razonamientos en torno a la censura que tanto se asemejan a ese juego del Coyote y el Correcaminos, que las más de las veces dejan entrever su sinsentido y su absurdo (“te jodí con todas” [55] subraya Marlon), y que se nos presentan tan ineficaces como risibles. Esto deja entrever, el última instancia, la falta de comprensión del modo en que funcionan una serie de prácticas y fenómenos: la creación artística, el sentido del arte, la experiencia estética, los planos de comunicación, las inestabilidad e indeterminación del significado, la madera del mito, la creencia y la fe, cómo funciona la recepción -el juego de la adivinación, de la entrelínea, de la proyección, de la conciencia desdoblada, o fronteriza-, la cultura en la era de la globalización, el propósito de la aventura humana, las fuerzas incontenibles del deseo y de la vida.

Esa falta de comprensión no significó que la policía cultural dejara de actuar, con consecuencias unas veces inocuas, otras cómicas y tantas otras trágicas y hasta catastróficas. Quizás en esto último resida la principal tragedia que denuncia y contra la que se indigna y expresa su furia la autora, en la medida que el sacrificio, el dolor y la muerte que causó la represión, mirado en perspectiva, no sirvió ni sirve ni servirá nunca de mucho.

Pero, la historia es una mala alumna y el arte siempre está y seguirá estando en el centro de la cuestión del poder, contradictoriamente: una manera de imponer una civilización, una estrategia de construir hegemonía, pero también un modo de lucha contra el poder -contra esa misma civilización- y por la dignidad y la libertad. *El tipo que vino a la función* actualiza un conflicto milenario que en esta ocasión cobra forma en este inesperado ajuste de cuentas entre “A y el teatro uruguayo y nos acerca a las razones y a los sentimientos que despierta. Nos confronta con un sobreviviente en tanto emergente y símbolo de una cuestión que no ha sido objeto de discursos de verdad, y en su mayor parte sigue indocumentada y desconocida, y sobre la que el teatro hace su aporte.

Bibliografía

- » Achugar, H. (1995). “La nación entre el olvido y la memoria”, en Álvaro Rico (comp.) *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias* (pp. 15-27) Montevideo: Trilce.
- » Bajtín. M. (1993). *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: FCE.
- » Caetano, G. (ed.) (2005). *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: Miradas múltiples*, Montevideo: Taurus/Santillana.
- » Campodónico, S., Massera E. y Sala N. (1991). *Ideología y educación durante la dictadura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- » Chartier, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Barcelona: Gedisa.
- » Collier, D. (1985). *El nuevo autoritarismo en América Latina*. México: FCE.
- » Cosse, I. y Markarian V. (1996). *1975: Año de la orientalidad*. Montevideo: Trilce.
- » Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, Á. y Yaffé, J. (coord.) (2009). *La dictadura cívico-militar*. Montevideo: Ediciones de la Bandera Oriental.
- » Demasi, C. (2008). “2006: el año de la historia reciente”, en Álvaro Rico, (comp.) *Historia reciente, historia en discusión* (pp. 31- 47). Montevideo: CEIU-FHCE-UdelaR.
- » _____ (2003). “Un repaso de la teoría de los dos demonios”, en Aldo Marchesi et al., Comp. *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay* (pp. 67-74). Montevideo: CEIU-CEIL-CSIC-ICP, Ediciones Trilce.
- » Diana, R. (2015). *El tipo que vino a la función*. [Prólogo Gustavo Remedi]. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, Intendencia de Montevideo/Cultura y Socio Espectacular.
- » Díaz, J. P. (1987). “La cultura silenciosa” en Sosnowski, S. (comp.). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya* (pp. 201-219) Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental.
- » Gabay, M. (1988). *Política, información y sociedad. Represión en el Uruguay contra la libertad de información, de expresión y crítica*. Montevideo: Centro Uruguay Independiente,
- » Marchesi, A. (2009). “Los caminos del consenso autoritario durante la dictadura” en Demasi, C., Marchesi, A., Markarian, V., Rico, Á. y Yaffé, J. (coord.) *La dictadura cívico-militar* (pp. 335-398). Montevideo: Ediciones de la Bandera Oriental.
- » _____ (2003). “Pensar el pasado reciente: Antecedentes y perspectivas”, en Marchesi et al., *El presente de la dictadura* (pp. 5-32). Montevideo: CEIU-CEIL-CSIC-ICP, Ediciones Trilce.
- » _____ (2001). *El Uruguay inventado: La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Montevideo: Trilce.
- » Marchesi, A., Markarian, V., Rico, Á. y Yaffé, J. (comp.) (2003) *El presente de la dictadura*. Montevideo: CEIU-CEIL-CSIC-ICP, Ediciones Trilce.
- » Masliah, L. (1987). “La música popular, censura y represión” en Saúl Sosnowski,

- Comp. *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya* (pp. 113-125) Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental.
- » Mirza, R. y Remedi, G. (eds.) (2009). *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional/Center for Latin American Studies, Ohio State University/Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
 - » Mirza, R. (2007). *La escena bajo vigilancia. teatro, dictadura y resistencia*. Montevideo: EBO.
 - » _____ (2005). "Imaginario social y escena uruguaya" en Caetano, G. (ed.) *20 años de democracia. Uruguay 1985-2005: Miradas múltiples* (pp. 523-550) Montevideo: Taurus-Santillana.
 - » _____ (2004). "Construcción y elaboración de lo traumático en el teatro de la postdictadura en el Uruguay". En Pellettieri, O. (Ed.) *Reflexiones sobre el teatro* (pp. 97-105). Buenos Aires: Galerna/Fundación Roberto Arlt.
 - » _____ (1995). "Memoria, desmemoria y dictadura: Una perspectiva desde el sistema teatral". En Rico, A. (comp.) *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias* (pp. 121-132). Montevideo: Trilce.
 - » Monné, M. (2015). "Los rinocerontes y el Estado: Aproximaciones al campo cultural durante la dictadura en Uruguay (1975-1980) y Chile (1977-1983)". Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Tesis de maestría, manuscrito.
 - » Moraña, M. (1988). *Memorias de la generación fantasma*. Montevideo: Monte Sexto.
 - » Olivera, R. (2015). *Sonidos y silencios. La música en la sociedad*. Montevideo: Ediciones Tacuabé.
 - » O'Donnell, G. (1981). "Las Fuerzas Armadas y el Estado Autoritario en el Cono Sur de América Latina". En Lechner N. y Laclau, E. (eds.) *Estado y política en América Latina* (pp. 199-235). México: Siglo XXI.
 - » _____ (1997). *Contrapuntos. Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Buenos Aires: Paidós.
 - » Perelli, C. (1987). "El poder de la memoria, la memoria del poder" en Saúl Sosnowski, Comp. *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya* (pp. 319-333) Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental.
 - » Remedi, G. (2009). "Nos habíamos olvidado tanto: Tres historias para armar". En Mirza R. y Remedi, G. (eds.) *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente* (pp. 155-206.). Montevideo: Biblioteca Nacional.
 - » Rial, J. y Perelli, C. (1985). "Los límites del terror controlado. Los hacedores y defensores del miedo", en *De mitos y memorias políticas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
 - » Rico, Á. (comp.) (2008). *Historia Reciente: historia en discusión*. Montevideo: CEIU-FHCE-UdelaR.
 - » _____, (comp.) (1995). *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*. Montevideo: Trilce.
 - » Ricoeur, P. (1994). "Hacia una hermenéutica de la conciencia histórica". En Perus, F. (comp.) *Historia y literatura* (pp. 70-122). México, D.F.: Instituto Mora.
 - » Sosnowski, S. (comp.) (1987.) *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya*.

Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental.

- » Varios autores (2004). *El Uruguay de la dictadura*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- » Viñar, M. (1995). “La memoria y el porvenir. El impacto del terror político en la mente y la memoria colectiva”. En Rico, A. (comp.) *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias* (pp. 51-62). Montevideo: Trilce.
- » Yáñez, R. (1987). “La represión de las cultura uruguaya por su nueva función en torno al programa popular ante la crisis”. En Sosnowski, S. (comp.). *Represión, exilio y democracia: la cultura uruguaya* (pp. 141-155) Montevideo: Universidad de Maryland, Ediciones de la Banda Oriental.