

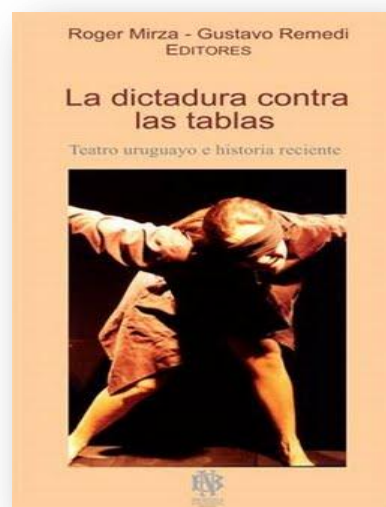


## **El que dice y no grita: teatro uruguayo en la posdictadura.<sup>1</sup>**

**Roger Mirza y Gustavo Remedi (ed.), *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo, Biblioteca Nacional, 2009, 328p.; ISBN 978-9974-550-56-8.**

**Mora Lucía Coraggio**  
**(Universidad de Buenos Aires)**

"... Cada uno sabe qué penas arrastra, cada uno sabe dónde le duele el dolor que no puede confesar al médico, cada uno reconoce al mirarse en el espejo las heridas que ha causado a otros y, sobre todo, cada uno sabe cuántas noches de desvelo le han costado esas heridas. Lo que no sabe es de qué forma curarlas (p. 50)."<sup>2</sup>



Heridas marcadas por la persecución política, la tortura, la desaparición forzada y el exilio. Heridas respaldadas por un Estado que tenía como propósito implantar una realidad gobernada por el miedo y el terror, la censura y el control. Moretones que se implantan en el alma de cada individuo atormentado por la represión, pero también en la memoria colectiva de aquellos que han padecido la dictadura militar, como de aquellos que no la han vivido. Porque la Historia se construye en base a la memoria de los otros y el pasado, siguiendo la línea de Paul Ricoeur (eje teórico tomado por los autores de este libro), es un pasado abierto, inmenso, que guarda significaciones para quien intente preguntarse el por qué y el cómo... ¿cómo se cura el dolor, el tormento?.

Entre 1973 y 1985, el Uruguay, como tantos países del cono sur, estuvo maniatado social, política, cultural y económicamente por el poder cívico-militar de turno. Las huellas que han dejado estas experiencias, estos modos de vida, en el

<sup>1</sup> Referencia al tema "Despedida del Gran Tuleque" (1987), escrito por Mauricio Rosencof y musicalizado por Jaime Roos.

<sup>2</sup> Fragmento de la obra teatral *En voz alta* (1998) de Lupe Barone. Citado por Roger Mirza en el artículo que inaugura la primera sección del libro.



cuerpo individual y social de un país como el Uruguay son imborrables; y por mucho tiempo, desde la óptica de Mirza y Remedi, indecibles. La reparación histórica, que implica verdad y justicia, ha sido un proceso lento en el país vecino. Recién en el año 2003, mediante la presentación de un informe elaborado por la Comisión para la Paz sobre la situación de los detenidos-desaparecidos durante el período dictatorial se reconocen oficialmente los crímenes cometidos en ese período.

Existe una versión oficial de la historia reciente. Pero, como arguyen los diversos autores de *La dictadura contra las tablas*, no siempre la Historia como disciplina logra cubrir todos los huecos de los hechos ni despejar todas las dudas sobre los mismos. Además de que la Historia siempre actúa desde determinada posición teórica-ideológica. Por esta razón, Mirza y Remedi, junto al equipo de investigadores nucleados en este trabajo de *teatro uruguayo e historia reciente*, comparten la idea de que la historia también puede ser contada por las artes. En este caso, el teatro uruguayo de la posdictadura principalmente.<sup>3</sup>

¿Para qué contar entonces, para qué poner en acción lo que causó tanto dolor? Para sanar. Para reparar en parte. Para que la memoria que se construya sea crítica y no meramente repetitiva<sup>4</sup>. Ésta es la principal hipótesis, la cual orienta el trabajo de los quince autores presentes en esta edición. En palabras de los editores:

Frente a la historia clausurada por el totalitarismo y al silencio de los gobiernos posteriores y del discurso oficial, el arte y la memoria crítica ofrecen la posibilidad de romper con ese pacto de silencio, de revisar las distorsiones de la historia oficial y rescatar los fragmentos ocultados, pero también de hurgar en las zonas dolorosas, de hablar sobre lo no dicho. Porque el recuerdo rechazado (...) se transforma en trauma (Mirza, Remedi: p. 28)

Artistas del teatro han decidido hacerle frente al trauma en Uruguay. Desde la dramaturgia, la transposición literaria o la actuación. No han sido muchas las obras que han tocado directamente el tema de la dictadura militar y su consecuente

<sup>3</sup> Del corpus seleccionado por los autores del libro, sólo unas pocas piezas de las analizadas pertenecen al período de la dictadura: *El huésped vacío* (1977) de Ricardo Prieto; *Paternóster* (1978) de Jacobo Langsner; *Pedro y el Capitán* (1979) de Mario Benedetti y *Alfonso y Clotilde* (1980) de Carlos Manuel Varela.

<sup>4</sup> "Memoria-crítica" (el verdadero recuerdo) en oposición a una "memoria-repetición" (memoria impuesta). Conceptos que varios autores toman prestado de las teorías de Ricoeur. Ver página 63.



impacto en la sociedad; pero en los últimos años se observa un creciente interés en pensar dicha temática y esto se evidencia en el aumento de las piezas.

Éste fenómeno de escribir/actuar/dirigir lo acontecido en los años de la dictadura ha llamado la atención de los editores, por lo que, en el año 2007, convocan a escritores-investigadores para problematizar la relación teatro uruguayo-historia reciente en el marco de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UDELAR). Luego de un período de selección de herramientas metodológicas, corpus, preguntas clave (“¿Qué aporta -la obra- a la escritura o discusión de la historia reciente, en qué sentido complementa lo que ya se sabe o se ha escrito, o en qué sentido contradice o contrasta con la historia sabida?”, p. 19) y profundo debate se llega a este texto final, fruto de múltiples pensamientos y experiencias. Algunos autores han vivido la dictadura y otros han crecido finalizada ésta (María Noel Tenaglia), por lo que resulta interesante tener la oportunidad de reflexionar sobre la temática desde el enfoque de distintas generaciones.

*Las memorias del terror, Otros territorios de la memoria y Gestualidades del poder autoritario*, por orden de aparición, son los títulos que abren cada sección del libro. Dicha división responde a las características de los conflictos presentados en las piezas, en donde el dramaturgo toma un pedazo de historia e intenta reelaborarla en el difícil juego del arte con la memoria. Cabe mencionar en este punto la categorización de las obras que confecciona Mirza, la cual es apoyada por los coautores del libro: a) “espectáculos unipersonales donde un sujeto relata su historia individual como víctima de los desbordes del poder (p. 44)”, en donde prima el relato oral cercano al testimonio, lo sobrio del escenario, la comunión íntima entre el personaje y los espectadores y el desarrollo no tradicional del conflicto; b) piezas en donde dos personajes opuestos se confrontan, “con diversos grados de intensidad (p. 46)”: aquí el autor menciona a *Pedro y el Capitán*, obra paradigmática del teatro uruguayo a la que posteriormente nos referiremos y c) aquellas obras más complejas desde la trama, el sistema de personajes, la resolución o no del conflicto, la comunicación entre realizadores y espectadores y el cruce de géneros, entre otros.



Aunque todos los artículos<sup>5</sup> son merecedores de una lectura atenta, nos dedicaremos a mencionar sólo algunos trabajos de cada sección para que el futuro lector se encuentre invitado a acercarse al texto, disfrutando con tiempo y dedicación de este mosaico de la memoria crítica que dramaturgos, actores, investigadores y espectadores han construido.

Mencionábamos más arriba la obra de Mario Benedetti, *Pedro y el Capitán*; la cual fue escrita a pedido de El Galpón, un equipo de teatro exiliado en México en el año 1979. La obra, que expone la relación entre un torturador y su víctima, recién pudo estrenarse en el Uruguay en el año 1985. Nos interesa mencionar esta pieza porque compartimos la importancia que Mirza le otorgó en su artículo, haciendo especial referencia al tema de la recepción del espectáculo en el Uruguay: la obra no estuvo en cartelera más de media docena de veces, porque los espectadores no toleraban el trato directo de la violencia (la cual es sugerida más desde una violencia verbal que física; en donde la resistencia moral de Pedro termina venciendo simbólicamente, aunque ya muerto, a su antagonista). Muchos se retiraban antes de finalizada la función, o se iban en total silencio al cierre del espectáculo. Es por este indicio que Mirza se cuestiona acerca de los procesos de elaboración del *trauma* en la sociedad uruguaya, la dilación en el tratamiento artístico del mismo. Ante esto considera:

Múltiples factores inciden, sin duda, en esta reticencia para escenificar situaciones de extrema violencia y parece necesaria cierta distancia para tratar el exceso. En efecto, a medida que nos alejamos en el tiempo crece la frecuencia de la escenificación del tema (p. 55).

La dictadura tocó la cotidianeidad de cada uruguayo, aún de aquellos que no tuvieron que soportar el exilio, la tortura o la desaparición de algún ser querido. En esto puntualizan todos los autores del libro y uno de los que tratan esta temática es Claudio Paolini, en la primera sección. Allí reflexiona sobre la pieza de Carlos Manuel Varela, *Alfonso y Clotilde* (1980), en donde, desde la estética del absurdo y el realismo, se presenta la espera de un transporte por parte de una pareja de clase media. El paraje es arenoso, desolado y del suelo asoman manos azules (en clara

---

<sup>5</sup> Los cuales ahondan en las peculiaridades de una veintena de obras seleccionadas.



alusión a los cadáveres aparecidos en costas uruguayas). El hombre y la mujer evitan tomar conocimiento del por qué de esas manos y dialogan sobre nimiedades del pasado que los une. Las charlas vacías se ven interrumpidas por la aparición de Paco, un joven sindicalista conocido de Alfonso. Él mismo aparece maltratado y con la lengua cortada. La pareja sigue en una actitud negadora de las manos que surgen de la tierra y del visitante torturado, el cual termina muriendo hacia el final de la obra. El transporte llega, pero se lleva los cadáveres, dejando a la dupla sola. Paolini reflexiona al respecto:

Los personajes de Alfonso y Clotilde son representativos de la mayoría de los uruguayos, de aquellos que no tuvieron una militancia sindical ni política –“jamás refugiamos a nadie, jamás manifestamos por nada” (176)- y que, sin embargo, fueron víctimas de un sentimiento de vulnerabilidad y desamparo ante los designios del régimen (p. 108).

*Memoria para armar* (2002) de Horacio Buscaglia es una de las obras abordadas por Remedi, autor que inicia la segunda sección. Lo atractivo de esta pieza es que surge de un proyecto previo, de una convocatoria realizada en el año 2000 por un grupo de mujeres, pertenecientes al Taller de Género y Memoria ex Presas Políticas. En primera instancia, se elabora un libro que reúne los testimonios de las mujeres y, años después, se trasladan dichas historias al plano teatral. El propósito principal del proyecto, así como de la obra, era reunir la mayor diversidad de relatos posibles sobre la experiencia de la dictadura atravesada por el género; en donde se privilegiaba las vivencias de las *mujeres comunes y corrientes*. La obra, representada por cinco mujeres y un hombre, se encuentra dividida en 28 escenas breves. Los personajes no llevan nombre en el texto dramático, como no lo llevaban quienes se encontraban detenidos. En cuanto al conflicto, dice Remedi:

El conflicto que une la secuencia de cuadros es el conflicto exterior a la obra: la violencia y la represión que sufrió la población, el de la lucha por la libertad y la verdad (p. 165).

En una marcada línea testimonial, la obra presenta una carencia según el autor: no se llega a completar el recuerdo del pasado desde las múltiples ópticas



propuestas, las cotidianas, ya que muchas de las escenas tienen que ver con relatos de la cárcel.

En la tercera y última sección, que afrontan obras donde un personaje representa el exceso de autoridad, Claudia Pérez analiza *Asunto terminado* (1994) de Ricardo Prieto, texto que cuenta con una peculiaridad: la problematización del tiempo y del espacio. La historia transcurre en Francia, en el año 2050, en donde

un inspector visita en su espacio de trabajo a Iván, quien realiza la tarea de hacer desaparecer cadáveres de disidentes que han sido torturados por funcionarios del Sistema. Iván ha empezado a mostrar signos de crisis en su agobiante tarea y solicita ayuda (...) (el) Inspector (...) irá horadando su psiquis hasta llevarlo a la autoeliminación (p. 305).

Mediante esta pieza, en donde dos épocas se entrecruzan (la dictadura militar y la posmodernidad), la autora se cuestionará acerca de los mitos edificados en y por la sociedad uruguaya: el mito del país *culturoso* <sup>(sic)</sup>, respetuoso de los valores y la democracia, defensor de la educación gratuita y la estabilidad económica. Estos mitos han caído, necesitan de revisión, y los dramaturgos como Prieto se encuentran en dicha tarea.

Siguiendo la idea de Walter Achugar, autor mencionado en varias ocasiones por los realizadores de *La dictadura contra las tablas*, la propuesta de una memoria democrática, múltiple y contradictoria, es posible. Lo han demostrado los profesores, licenciados y doctores que han elaborado de manera conjunta esta edición, trabajando con profunda convicción política en la selección de las piezas teatrales (tanto las canónicas como las emergentes); pero sobre todo, trabajando con profundo amor por las tablas, las cuales pasado un tiempo, se han permitido hablar para dar *su* versión de la historia reciente uruguaya.

[moracoraggio@yahoo.com.ar](mailto:moracoraggio@yahoo.com.ar)

**Palabras clave:** Mirza, Remedi, teatro uruguayo, memoria crítica, trauma social, dictadura.

**Keywords:** Mirza, Remedi, Uruguayan theatre, critical memory, social trauma, dictatorship.