

# Construcción discursiva de la *generación de los noventa* en el teatro uruguayo

Discursive construction of “the nineties’ generation” in the Uruguayan theatre

Ignacio Gutiérrez Muñio\*

\* Montevideo, 1982. Profesor de Literatura en el Consejo de Educación Secundaria y de Teoría Literaria III en el Instituto de Profesores Artigas. Estudiante avanzado de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro (FHCE, Udelar).  
✉ ignaguti@gmail.com

**RECIBIDO:** [18.8.2016]

**ACEPTADO:** [12.9.2016]

## Resumen

El presente trabajo se propone un examen del contexto de surgimiento de la *generación de los noventa* en el teatro uruguayo, así como de su proceso de consolidación en la primera década del siglo XXI. Para ello, presentaremos y discutiremos algunas propuestas de historización, periodización y rastreo de las principales tendencias en la escena local de la posdictadura, desde la hipótesis de que lo que llamamos *generación de los noventa* es en rigor un *efecto* del discurso crítico y académico (que al describirla la *construye*, contribuyendo notoriamente a la legitimación del *lugar* de los artistas que la integran en el campo teatral uruguayo de esa década). Examinaremos para ello un corpus de artículos aparecidos entre 1992 y 2012, período que dividiremos en tres etapas, organizando así los tres apartados de los que consta el artículo. **Palabras clave:** teatro, historia, Uruguay, producción teatral.

## Abstract

This paper examines the context of emergence of the nineties’ generation in the Uruguayan theater, as well as its consolidation process in the first decade of the 21<sup>st</sup> century. Some proposals of the historical process, periodization and tracking of major trends in the local scene of the post-dictatorship period are presented and discussed. The hypothesis is that what has been called *the*

*90's generation* is strictly an *effect* of a critical and academic discourse (which, in describing it, *builds it* and notably contributes to legitimate *the place* of the artists who compose the Uruguayan theatrical field of that decade). A corpus of articles published between 1992 and 2012 will be examined, dividing this period into three stages that define the three sections comprising the article.

**Keywords:** theatre, history, Uruguay, theatrical production.

---

## De los noventa

### Antinaturalismo y posdictadura (1992)

En su artículo de 1992 «El sistema teatral uruguayo de la última década. ¿Un cambio de paradigma?», Roger Mirza se propone una visión panorámica del teatro uruguayo de los años ochenta, década que considera claramente dividida en dos períodos, con el final de la dictadura (noviembre de 1984) como *parteaguas*. Este trabajo nos interesa especialmente por la cercanía temporal con respecto a su asunto y por su propósito —temprano para el discurso crítico nacional— de considerar su objeto de estudio en términos de *sistema* (es decir, esquemáticamente: ponderando los modos de interacción entre artistas, obras, público, crítica y su contexto social e histórico, incluyendo al Estado y sus instituciones). El «cambio de paradigma» anunciado en el título aparece asociado al declive del naturalismo como estética dominante,<sup>1</sup> en virtud de la irrupción progresiva de *nuevos lenguajes y búsquedas*, cuyos primeros indicios el autor remonta a algunos estrenos de 1979 y que pasarían esencialmente por «la superposición de tiempos, diálogos por momentos inconexos, la subordinación de la acción a la atmósfera, el clima, la música, la iluminación y el gesto, en una estética de la fragmentación y la yuxtaposición que sustituyen la ilación narrativa y la causalidad» (Mirza, 1992a, p. 185).

Algunas de estas notas descriptivas de lo que por entonces aparece como un fenómeno germinal (puesta en relieve de lo *atmosférico*, apuesta por la fragmentación y la yuxtaposición) serán recurrentemente utilizadas en los años subsiguientes para caracterizar las marcas distintivas del teatro de los años noventa, no ya en el ámbito local sino en el regional y aun en el latinoamericano, hasta constituirse incluso en lugares comunes del discurso crítico.<sup>2</sup>

---

1 Para una valoración del *naturalismo* como paradigma dominante en el teatro uruguayo a lo largo de casi todo el siglo xx, véase «El naturalismo y sus transgresiones» de Roger Mirza (1992b).

2 Véase por ejemplo Villegas (2005, pp. 216 ss.)

Un segundo aspecto dirige nuestro interés hacia este texto y fundamenta su consideración en primer lugar dentro del recorrido que ofrecemos. Se trata de la utilización, también temprana, de la categoría *posdictadura* como herramienta de periodización: «El segundo período comienza en 1985 y abarca el teatro de la post-dictadura hasta hoy, 1985-1991, donde las transformaciones del sistema político-social que produce el retorno a la democracia incidirán de múltiples modos en el sistema teatral» (1992a, p. 181). Este *período de la posdictadura* es considerado, entonces, como una totalidad a los efectos del análisis: el «hasta hoy» que señala la fecha de publicación del artículo no permite discernir, aún, momentos o etapas *dentro* del mismo, aunque sí sugerir tensiones internas, como, según entendemos, puede seguirse de la «necesidad» de buscar nuevos lenguajes artísticos por parte de los artistas más jóvenes: «Además de esta reorganización, los grupos deben enfrentar *la necesidad de un cambio de lenguaje ante el nuevo contexto* político y cultural, la desaparición de la censura y otras prohibiciones» (p. 186; destacado añadido).

### «Nuevo teatro», «removedores» / espacios no convencionales (1996)

Cuatro años más tarde, Mirza desarrolla esta cuestión en su trabajo «Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo» (Mirza: 1996). Allí, para describir y valorar esas tendencias, el autor adopta como encuadre teórico la tríada conceptual *dominante/residual/emergente*, proveniente de los estudios culturales británicos.<sup>3</sup> La perspectiva temporal y el giro metodológico adoptado permiten, ahora sí, advertir una *polarización creciente* entre, por un lado, los subsistemas remanente y dominante y, por otro, el que será llamado «nuevo teatro», revelando la insuficiencia de la categoría *posdictadura* para dar cuenta por sí sola de la complejidad del panorama. Sostiene el autor que el «dominante y omnipresente» realismo (1996, p. 37), con sus variantes más o menos críticas, no logra desmarcarse del todo de las tres principales formas remanentes (el teatro de raigambre épico-brechtiano, las estéticas derivadas del «absurdo» y otras neovanguardias, y los *revivals* del grottesco criollo),<sup>4</sup> cuya persistencia y vitalidad serían síntomas de una tendencia conservadora o aun de cierta inercia cultural. No obstante, frente o contra

3 Sistematizada por Raymond Williams en su *Marxismo y literatura*, de 1977 (véase Williams, 2000, pp. 143 ss.).

4 Como ejemplos de cada una de estas tres líneas *remanentes*, refractarias con respecto al naturalismo dominante, pueden citarse, respectivamente: *La boda* (1986), de B. Brecht (dir. Héctor Manuel Vidal, Comedia Nacional); *Los girasoles de Van Gogh* (1989), sobre textos de Artaud (dir. Luis Vidal, Circular), y la reposición de *El patio de la torcaza* (1986), de C. Maggi (dir. Ruben Yáñez, Comedia Nacional).

ambos subsistemas se recorta como emergente el llamado «nuevo teatro».<sup>5</sup> El enfoque sistémico de la cuestión permite explicar esta emergencia no exclusivamente a partir de criterios estéticos, sino también en términos de una *nueva modalidad en la concepción y producción de los espectáculos* y de la existencia de un genuino *nuevo público* (también joven) afín a las novedades de estas poéticas incipientes.

A la interna del subsistema *emergente* distingue el autor tres vertientes. En la primera de ellas, que reúne puestas en las que la *jerarquización del cuerpo* del actor opera como agente de transformación con respecto al patrón mimético-discursivo del naturalismo dominante, son mencionados, entre otros autores y directores algo mayores, dos integrantes de la que llamaremos luego *generación de los noventa*: María Dodera, con *El segundo pecado original en la era microchipiana*, de 1991, y Roberto Suárez, de cuyos dos primeros espectáculos —*Las fuentes del abismo* (Arteatro, 1992) y *Kapelusz* (Amarillo, 1994)— son valorados especialmente el despliegue espacial y el dominio físico de sus *performances* actorales, en el marco de una «poética posindustrial que retoma también la angustia metafísica» (p. 41). La segunda variante, cercana conceptualmente a la anterior, remite a la «búsqueda de espacios que redimensionen físicamente la relación actores-espectadores» (p. 41). La integran entre otras la precursora *Salsipuedes*, de Alberto Restuccia (1985), y la no menos emblemática *Ricardo III*, de Sergio Blanco, en el castillo del Parque Rodó (1992). Entre los autores de la generación que nos ocupa, además de Blanco, reaparece María Dodera con su *Electra* (1993, en el patio del Cabildo de Montevideo) y, de no haber sido considerada ya en el grupo anterior, seguramente habría integrado también esta lista *Kapelusz*, de Suárez, estrenada en la discoteca *Amarillo*.<sup>6</sup> La tercera variante incluye la por entonces creciente afinidad entre teatro y carnaval, aunque entre sus cultores se menciona sobre todo a artistas de la generación anterior (Mauricio Rosencof, Luis Trochon, Jorge Esmoris).

Cercano en sus términos a este de Mirza resulta el diagnóstico del historiador y crítico teatral Jorge Pignataro, del mismo año, en su «Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo». Luego de un recorrido histórico en el sentido que anuncia el título, ofrece el autor una concisa apreciación sobre las figuras emergentes, notando el «abanico de gran variedad etaria, estética e ideológica» que ofrece «*el grupo de directores que llamaremos removedores*, en algún caso con pocas realizaciones, pero aportando siempre nueva luz a la evolución del teatro uruguayo de hoy encaminándose por una búsqueda diferente, original o transgresora» (Pignataro, 1996, pp. 234-235; destacado añadido).

---

5 Mirza remite la filiación de esta categoría a Enrique Buenaventura y la tradición del «nuevo teatro» colombiano, notando que *nuevo teatro* es ya en 1996 un viejo concepto, aunque sin descartar por ello su productividad. La noción será reformulada por Beatriz Rizk (1988) y discutida, entre otros, por Gustavo Remedi (2005). Para un resumen de esta discusión, véase F. Dansilio (2015, pp. 42-47).

6 Sobre el carácter *excéntrico* y *removedor* de esta puesta véase A. Goldstein (1994).

También de 1996 es el artículo «El espacio no convencional en el teatro uruguayo», de María Esther Burgueño. La autora defiende allí que «dentro de las búsquedas del teatro nacional contemporáneo, la elección del espacio escénico —y sus consecuencias implicadas en la recepción— se ha vuelto prioritaria» (Burgueño, 1996, p. 50).<sup>7</sup> Resulta interesante para el propósito de nuestro trabajo notar cómo el artículo asigna este carácter prioritario del espacio a «las búsquedas del teatro nacional contemporáneo», sin necesidad —o sin intención— de atribuirlo específicamente a los directores *emergentes* (Mirza) o *removedores* (Pignataro). Hay, sí, referencias a los *jóvenes* (Blanco, Suárez, Dodera, Clavijo, Ahunchaín), cuya impronta es asociada a los ejercicios más experimentales en torno al espacio escénico —con varios ejemplos, entre los que reaparecen los arriba referidos en ocasión del comentario de Mirza (1996)—, pero siempre considerados en el marco *general* del panorama teatral montevideano. Creemos que este giro conceptual, aunque sutil, supone un paso en la legitimación de la nueva generación de artistas, al integrarlos, por lo menos discursivamente, al *conjunto* de la producción teatral local y examinar desde esa globalidad sus aportes, sin la cautela o la reserva de considerarlos por separado y tentativamente.

### Desencanto, escepticismo, ironía: la «escena fracturada» (1998)

De 1998 es el artículo «Signos contradictorios en el sistema teatral uruguayo contemporáneo», de Roger Mirza. Allí, desde una perspectiva institucional (que incluye, por ejemplo, un relevamiento y un diagnóstico de la interacción entre salas, compañías teatrales y público), el autor desarrolla la idea, novedosa por entonces, de una polarización dentro del sistema, para concluir a modo de diagnóstico que «todo hace pensar que esta noción [la de *teatro independiente*] ha sufrido una importante modificación» (Mirza, 1998, p. 97). Creemos que es esta la línea de análisis que permite dar cuenta en mejores condiciones de la irrupción de una nueva generación de directores: los que a lo largo de la década de los noventa irán tomando distancia tanto de la noción tradicional de *teatro independiente* —en el sentido defendido por Mirza— como de sus postulados (políticos y organizativos) fundacionales.<sup>8</sup>

7 En este primer registro (en nuestro recorrido) de la importancia de los espacios alternativos o no convencionales para la renovación del campo teatral local, los ejemplos de Burgueño remiten mayormente a edificios estatales o municipales que se encontraban por aquellos años en un estado de decadencia lindante con lo ominoso, lo que quizás fuera sintomático del estado urbanístico y cultural de la capital en los primeros años de la década. Entre ellos se mencionan el Subte Municipal (espacio de *Zaratustra*, dir. María Dodera), el Cabildo de Montevideo (*Electra*, de Dodera y Cultelli) o el Castillo del Parque Rodó (*Ricardo III*, de Sergio Blanco).

8 De larga tradición: consignados ya con la fundación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) en 1947. Para una exposición de estos postulados, véase Yáñez (1968).

Para caracterizar el contexto de aparición de este grupo de artistas es necesario considerar algunos elementos contextuales decisivos, como la rápida pérdida del optimismo inicial que pudiera haber generado en el sector artístico y cultural la recuperación de la democracia, a la luz de la sucesión de gobiernos de impronta neoliberal en la región, así como, en nuestro país, la consagración jurídica de la impunidad con respecto a los delitos de lesa humanidad perpetrados durante la dictadura cívico-militar. En tal sentido, el artículo alude a la desarticulación de una concepción solidaria de sociedad, con el desencanto, el escepticismo y la ironía «que nace[n] de la conciencia de separación y desconexión del tejido social», según sostiene su autor (1998, p. 92).

Aun asumiendo el riesgo teórico y metodológico que implica plantear la cuestión en términos de (mero) *reflejo* o de causalidad directa, creemos con Mirza que no puede obviarse una asociación natural o intuitiva entre este contexto y la irrupción en el campo teatral local y regional de estéticas antinaturalistas que «parecen responder mejor a las nuevas realidades» (es decir, a la «escena fracturada» de la conciencia social colectiva), a través de procedimientos como el fragmentarismo y la visión distorsionada de los componentes escénicos en general, o la apuesta por estéticas cercanas al *kitsch* y otras formas de estilización y distanciamiento irónico, para la revisión mordaz y desacralizadora de algunos mitos fundacionales de la nación o constitutivos de nuestra identidad cultural.<sup>9</sup> Hablamos de una matriz poética de largo alcance en nuestro teatro, cuyo surgimiento seguramente podamos remontar a los noventa (con el fuerte antecedente de la ya citada *Salsipuedes*, de 1985, también pionera en este aspecto) y al contexto de producción recién referido, pero que goza de vitalidad y vigencia plenas al momento de redactar este trabajo.<sup>10</sup>

## Legitimación institucional / la «joven guardia» (2000)

Cerrando la década, la Asociación de Críticos del Uruguay (encargada desde 1960 de otorgar los Premios Florencio al teatro nacional) contribuyó notoriamente a este proceso de renovación de la escena montevideana a través de un acto institucional bastante sorprendente: la nominación, para los Florencio del año 2000, de cuatro espectáculos dirigidos

---

9 A modo de ejemplo, para el caso de Roberto Suárez (uno de los principales representantes de esta tendencia), esta estrategia de yuxtaposición queda sintetizada elocuentemente en la siguiente caracterización de Gabriel Peveroni: «El territorio escénico de Suárez, definitivamente, se inscribe en una tradición literaria que lo acerca a las pesadillas de Horacio Quiroga, siempre con una corrosión en la interpretación que está a mitad de camino de un kitsch postindustrial. Algo así como “La gallina degollada” interpretada por Antonio Gasalla pero sin lugar para el humor» (Peveroni, 2000b: 100).

10 Buenos ejemplos recientes en esta línea son *Las Julietas*, de Marianella Morena (La Candela, 2009), y *Ex. Que revienten los artistas*, de Gabriel Calderón (La Gringa, 2012).

por artistas (aún) *emergentes*, como los cuatro candidatos a *mejor espectáculo del año*.<sup>11</sup> Esta coincidencia, posible *bautismo* generacional, motivó una nota de Gabriel Peveroni para la revista *Posdata*, titulada sintomáticamente «La joven guardia» (Peveroni, 2000a). Se trata de una conversación, a días de la premiación, con los cuatro directores nominados. Allí, ante la pregunta inicial: «¿Sienten que forman parte de una nueva generación de creadores, directores y actores jóvenes?», Percovich, Ferreira y Rivero respondieron, con distintos argumentos, afirmativamente, mientras que Suárez tomó cierta distancia:

Yo lo veo de otro lado. Sin dudas que porque nos toca compartir el mismo tiempo somos [una] generación. *Pero también yo veo* —y no me parece malo, me parece bárbaro— *que hay diferentes estilos y formas de ver el teatro*. Con respecto al reconocimiento, no voy a renegar de él, pero al mismo tiempo creo que no marca ningún cambio. (Peveroni, 2000a, pp. 77-78; destacado añadido)

Posiblemente pensando en estas diferencias de «estilos y formas de ver el teatro», el propio Peveroni afirmaba, en otra nota del mismo año (esta vez en exclusiva a Suárez y a propósito de *El bosque de Sasha*), que «[todavía] no se puede hablar de una generación» (2000b, p. 101), para reconocer luego, sin embargo, que «el teatro de Roberto Suárez, como autor y director, se ha convertido en uno de los mejores ejemplos de una posible renovación teatral de la escena montevideana» (p. 102).

Desde nuestra perspectiva, parece claro que tanto la nominación a los Florencio 2000 de estos cuatro *renovadores* como la extensa nota de Peveroni (seis páginas, con fotos y fichas técnicas de las cuatro obras) contribuyeron no ya a al reconocimiento, sino más bien a la *construcción* (discursiva, institucional) *de una generación* y a la legitimación de un lugar propio para ella en el campo teatral montevideano de finales del siglo xx.

## De los dos mil sobre los noventa

De 2003 es el balance crítico «Los caminos del teatro uruguayo», publicado por Alejandro Michelena en la revista española *Cuadernos Hispanoamericanos*. En su tramo final, el artículo consagra un apartado a los años noventa, en los que advierte «dos estrategias contrapuestas», en una dirección similar a la que hemos glosado arriba (Mirza, 1996

---

11 Mario Ferreira fue nominado por su puesta de *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller; Mariana Percovich por su versión de *Ajax*, de Heiner Müller; Alberto Rivero por *Jubileo*, de George Tabori, y Roberto Suárez, por *El bosque de Sasha* (con texto de su autoría). Este último sería elegido como mejor espectáculo del año, además de ganar otros cuatro premios (mejor texto de autor nacional, dirección, escenografía e iluminación).

y 1998), pero con la particularidad de una toma de partido crítica bastante distante con respecto a la situación del *teatro independiente* en los albores del nuevo siglo:

Los grupos mayores e institucionales fueron volcándose poco a poco pero en forma decidida hacia un perfil teatral convencional, digestivo, más adecuado a los públicos totalmente vírgenes en lo escénico que llegaron al conjuro de experiencias novedosas de captación —en la que se ofrecen por una cuota accesible varias obras, pero además películas, eventos deportivos y libros—. (Michelena, 2003)

Nos interesa notar la velada pero cáustica alusión al programa Socio Espectacular,<sup>12</sup> que el autor identifica como responsable, por lo menos en parte, de lo que considera un proceso de degradación o decadencia de los principios del viejo *teatro independiente*: «En tal proceso fueron quedando por el camino ciertas aspiraciones que habían sido antes programáticas del teatro independiente: el rigor, la exigencia, la cuidadosa elección de repertorio» (Michelena, 2003). Con respecto a la promoción más joven, Michelena es igualmente enérgico al condenar algunas apreciaciones condescendientes sobre ellos del discurso crítico contemporáneo, señalando lo que estima como «confusiones conceptuales que le han hecho daño al teatro». Intentando aclarar estas confusiones, sorprendentemente, Michelena les niega el estatuto de dramaturgos a Mariana Percovich y a Roberto Suárez (este último poseedor, ya por entonces, de dos Premios Florencio a mejor autor de texto nacional):<sup>13</sup>

Una de las [confusiones] más constantes ha sido el sistemático *considerar como «obras» a meros argumentos* que noveles directores audaces llevan a escena. Esto sucedió, para poner solo dos ejemplos, con los estrenos de Mariana Percovich y Roberto Suárez, *dos talentosos registas que ciertos críticos —a forceps— [sic] intentaron hacer pasar por dramaturgos (que no lo son)*. (Michelena, 2003; destacados añadidos)

También en 2003 aparece, en la serie Memoranda de la revista *Relaciones*, el artículo de María Esther Burgueño «Teatro y contracultura: sumisión y desafío», cuyo propósito es, como el de Michelena, ofrecer un balance crítico general del teatro nacional contemporáneo. En tal sentido, Burgueño inscribe las nuevas propuestas estéticas en el contexto «postraumático» de la novel democracia: «confusos tiempos de recuperación psicológica,

---

12 Programa o «sistema de socios» creado en 1997, fruto de la asociación entre el Teatro El Galpón y el Teatro Circular de Montevideo. Sobre su fundación, objetivos y características, véase la «Historia del Teatro [El Galpón]», en su sitio web oficial: [http://www.teatroelgalpon.org.uy/uc\\_9\\_1.html](http://www.teatroelgalpon.org.uy/uc_9_1.html) [consulta: 10.8.2016].

13 Por *Rocóco Kitsch* (Circular, 1996) y *El bosque de Sasha* (Quinta de Santos, 2000).

material e intelectual, después de una devastación» (Burgueño, 2003), pero agrega a la *posmodernidad* como categoría conceptual auxiliar —aunque determinante— para un diagnóstico más global de la cuestión:

El lenguaje del teatro contemporáneo ha entrado en competencia real con otros, que lo obligan a reformularse. Nos referimos a dos realidades: por un lado a los discursos ideológicos de la posmodernidad, y por otro a los discursos de la imagen, vinculados al zapping, el videoclip, la historieta, el rock y la informática [...] En virtud de lo señalado, la escena latinoamericana ha experimentado una serie de cambios que la han llevado a superar el realismo-naturalismo que la caracterizara desde el fin de siglo pasado. (Burgueño, 2003)

Más allá de su eventual signo *posmoderno*, la visualización de esta «competencia» del lenguaje teatral contemporáneo con (o contra) otros discursos que lo obligan a reformularse es, creemos, una estrategia conceptual productiva para valorar contextualmente el declive de las poéticas de matriz naturalista por esos años —lo que en otros términos ha sido recurrentemente catalogado como la(s) *crisis de la representación*—, puesto que permite complejizar tanto las explicaciones inmanentes (dinámica interna de superación formal: mero conflicto entre estéticas) como las *reflejas* (fractura social de la posdictadura «reflejada» teatralmente a través de estéticas consecuentemente fragmentarias).<sup>14</sup>

El artículo de Burgueño reconoce tres tendencias o modalidades en esta evolución conducente a la superación del naturalismo. La primera de ellas, en un sentido cercano al visto en Mirza (1998), es la *posvanguardista*, heredera del absurdo europeo de Beckett y Ionesco; la segunda es la del llamado *teatro antropológico* surgido en los setenta, con fuerte influencia de Eugenio Barba, y de la que la autora resalta el declive de la centralidad del texto escrito en favor del «texto escénico, en especial como creación colectiva». Finalmente, «la tercera es la del *teatro espectacular* y corresponde a los modelos que predominan en los noventa. Esta tendencia busca una especie de panóptico de los elementos teatrales considerados en su totalidad» (Burgueño, 2003, destacado del original).

El pleonasma de la designación *teatro espectacular* intenta resaltar entonces la preponderancia que asumen en él los componentes extraverbales de la representación, y su apuesta por una estética integral, con centro en el cuerpo del actor y énfasis en la búsqueda de una mayor intensidad escénica. Si esta tendencia «corresponde a los modelos que predominan en los noventa», podemos inferir de ello una *hipótesis generacional* bastante explícita. Para subrayarla, el artículo propone, con cierta pretensión de exhaustividad

14 En clave regional y en otro contexto argumentativo, la cuestión ha sido planteada en términos de una tensión entre el teatro y otras formas de *teatralidad social estéticamente legitimadas*, en lo que puede considerarse, siguiendo los aportes de los chilenos Hernán Vidal (1995) y Juan Villegas (1996), como un *síntoma de época*.

(o por lo menos sin afirmar lo contrario) una lista de «figuras jóvenes de nuestro teatro» que adscribirían a ella: «Mariana Percovich, Roberto Suárez, Sergio Blanco, Fernando Beramendi, Mariana Wainstein, Alberto “Coco” Rivero, Iván Solarich, María Dodera, Diana Veneziano, Rubén Coletto, Raúl Núñez, Alfredo Goldstein» (Burgueño, 2003). Por su parte, consigna como elementos compartidos que darían cohesión al grupo: a) el trabajo en espacios no convencionales, en el sentido ya visto arriba (Burgueño, 1996); b) las «técnicas de fragmentación» empleadas en sus espectáculos, y c) la común influencia de cierto teatro bonaerense contemporáneo, en particular el de los integrantes del grupo Caraja-jí: (Alejandro Tantanián, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, principalmente) y el Periférico de Objetos (liderado por Daniel Veronese).

Lejos de estos presupuestos se sitúa el ensayo de Jorge Arias «Los teatros uruguayo y argentino contemporáneos», de 2008.<sup>15</sup> Su enfoque, deliberadamente sesgado, se limita a considerar lo que el autor llama *teatro de ideas*, categoría que no es definida allí, pero que se deja leer en el sentido esperable de *teatro —explícitamente— político*. Desde esta perspectiva, Arias comparte las severas objeciones de Michelena (véase *supra*) con respecto al programa Socio Espectacular; nota una «clara discontinuidad» entre El Galpón de antes y el de después de la dictadura y sobre este último afirma insidiosamente:

No diremos que «El Galpón» se ha transformado en un *supermercado cultural*, pero todos los esfuerzos visibles apuntan a una estabilidad económica sin avance posible. [...] La consigna de la «profesionalización» encubrió, pero solo al principio, la verdadera idea, *la conversión del teatro de ideas en teatro comercial*. (Arias, 2008, destacado añadido).

A los efectos de este trabajo y con relación a la generación que nos ocupa, resulta significativo este texto de Arias como ejemplo de lo que podríamos llamar una posición crítica de *retaguardia*. En tal sentido, y a pesar de que desde el título se anuncia un tratamiento general del asunto, los artistas que irrumpen en la escena nacional a partir de 1990 son ignorados en el cuerpo del artículo: ninguno de ellos aparece siquiera mencionado, como si todavía en 2008 fuera razonable un balance del «teatro uruguayo contemporáneo» que omita completamente a esta generación. En cambio, como representantes destacables de nuestro teatro «contemporáneo» el autor solo menciona a Atahualpa del Cioppo (fallecido en 1993, quince años antes de la redacción del artículo) y a Mauricio Rosencof (por entonces de 75 años).<sup>16</sup>

---

15 Texto aparecido originalmente en portugués en la revista *Cabalo Louco*, de Porto Alegre (año 3, n.º 5, diciembre de 2008). Remitimos aquí, en cambio, a la versión castellana, disponible *online*. Véase Arias (2008).

16 El mismo sesgo crítico y el mismo recorte generacional presenta el panorama argentino ofrecido en el tramo final del ensayo: del otro lado del Plata, Arias rescata como únicos dramaturgos «contemporáneos»

Cerramos este apartado mencionando un último balance, esta vez de 2011. Se trata de «Teatro uruguayo: 25 años de democracia. El dilema de lo joven», publicado por el director y crítico Alfredo Goldstein en la revista argentina *Territorio Teatral*. Su propósito central es examinar las contradicciones (presentadas allí como «dilema») implicadas en el ascenso y la legitimación de la producción teatral de artistas jóvenes, apuntalados sobre todo por las políticas culturales de los gobiernos de izquierda (en Montevideo desde 1990 y a nivel nacional desde 2005), y cuya influencia en el campo teatral uruguayo aparece por primera vez en nuestro recorrido, en los siguientes términos:

[Han] 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. (Goldstein, 2011)

Con respecto a la poética de la nueva generación, nos interesa notar la apreciación ya *distante* (tanto en el sentido temporal como en el valorativo) que propone Goldstein sobre el fenómeno de las puestas en *espacios no convencionales*, marca distintiva de la estética de los artistas emergentes en los noventa (y retomada tal vez epigonalmente por quienes los sucedieron):

Durante un tiempo, *la moda* estuvo en el espacio no convencional [...] 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*. (Goldstein, 2011; destaco los términos en los que puede apreciarse una modalización irónica)

En ese panorama, y también coincidiendo con otros enfoques presentados arriba, Goldstein reconoce como rasgos definitorios de la nueva promoción de artistas: una modalidad de escritura teatral centrada en la puesta en escena y concebida desde la dinámica de ensayos (en oposición a los «viejos» dramaturgos *de escritorio*); la apertura hacia nuevos lenguajes, como la estética del *cómic* o el videoclip, y el apuntalamiento

---

valiosos a Alberto Félix Alberto y Eduardo Pavlovsky (ambos mayores de 60 años a la fecha de publicación del artículo). En cuanto a los que emergen en la década de los noventa, esta vez sí son mencionados (Veronese, Spregelburd, Tantanián y Daulte), pero para descartarlos de plano, puesto que en sus obras, afirma irreflexivamente el autor, «no existen mayores rasgos críticos de la sociedad en que vivimos» (Arias, 2008).

del «efecto escénico» por encima de «la historia, el dialogado [sic] o la psicología de los personajes» (Goldstein, 2011).

## Enfoques académicos más recientes

Hemos podido apreciar en estos balances retrospectivos un arco de valoraciones críticas que va de la celebración entusiasta de las nuevas poéticas (Burgueño) a la completa omisión de sus cultores (Arias), pasando por una mirada distante o escéptica con respecto a las novedades introducidas (Goldstein y Michelena). Asimismo parece confirmarse la crisis (institucional, política y estética) del *teatro independiente*, anunciada ya en algunos trabajos de la década anterior. Con respecto a la incidencia del contexto, al *postrauma*, la fractura social o el *desencanto* de los primeros años del retorno democrático se ha agregado la categoría *posmodernidad*, entendida como nuevo discurso (pos)ideológico y como dominante cultural que obligó a un reposicionamiento del lenguaje escénico en relación con los «nuevos discursos de la imagen».

Hemos visto también cómo algunas propuestas críticas sugieren o incluso perfilan explícitamente la existencia de una *generación*, y proponen tanto su lista de integrantes como las marcas distintivas de su poética. Entre ellas, parece haber consenso sobre la importancia de los espacios «no convencionales», las estéticas de la «fragmentación» como reacción antinaturalista y el carácter propiamente escénico o «espectacular» de la nueva escritura dramática, en desmedro de la centralidad del texto y de la figura tradicional del dramaturgo «de escritorio», dominantes en la tradición del *teatro independiente*.

Cerramos ahora nuestro trabajo con la consideración de dos abordajes más recientes y de encuadre más convencionalmente académico o descriptivo (por oposición a la mirada crítica de los anteriores). Además de esta confrontación de perspectivas y de épocas, nos interesa la puesta en relieve de las relaciones entre *teatro y política* que ambos verifican (aunque con distintas estrategias argumentativas) y el modo como, ya en 2012, dan por consolidada —o, desde nuestra perspectiva, terminan de consolidar— la existencia de una *generación de los noventa* en el teatro uruguayo y su conquista del *centro* del campo teatral en la primera década del nuevo siglo.

El primero de ellos es la tesis de maestría «Changements esthétiques et redéfinitions du politique dans le théâtre uruguayen post-dictature» (2012), presentada por Florencia Dansilio ante la Universidad de París III, Sorbonne-Nouvelle, de la que, por razones de espacio, apenas retomaremos un par de observaciones (las más directamente vinculadas con nuestro propósito y que en algún punto funcionan a modo de síntesis de lo anterior).

La investigación se propone describir los conflictos internos y la evolución del campo teatral uruguayo de la posdictadura desde el encuadre teórico y metodológico de la

sociología del arte francesa.<sup>17</sup> Con tal propósito, postula una periodización de la evolución de la lógica interna del teatro independiente durante la transición hacia la democracia, en tres etapas. La primera de ellas, que no nos interesa directamente, abarca los años finales de la dictadura. La segunda comprende el primer quinquenio democrático (1985-1990) y muestra los primeros indicios de la crisis que dará cabida a una fractura interna y a la emergencia de una nueva generación. En este sentido el trabajo propone la idea de un *desfase intergeneracional*, a partir de la emergencia, en esos años, de un grupo de nuevos creadores teatrales que en su mayoría no tienen ninguna relación ni con la militancia política ni con el movimiento del teatro independiente:

Para esta nueva generación, que se presenta como *independiente de los independientes*, no era solo una cuestión de organización lo que los alejaba [de la FUT] [...] Para ellos el teatro legitimado permanecía suspendido en el tiempo. Muchos creadores de esta época hablan de una suerte de «agujero negro» entre una generación y la otra: la dictadura había cortado la posibilidad de un diálogo entre ellos. (Dansilio, 2012, pp. 65-66; traducción mía)<sup>18</sup>

Es este el contexto que explica el estatuto *marginal* de la nueva generación al comenzar la *tercera etapa* de su periodización (los años noventa). Para entonces, a partir de numerosas entrevistas, la autora argumenta que existe no solo una disputa, sino una «profunda incompreensión» entre los miembros de ambas generaciones (Dansilio, 2012, pp. 67 ss.). Entre esos testimonios, resulta de particular interés uno de Alberto Rivero, quien estima como «error histórico» de la llamada *generación del 83* el hecho de haber cedido completamente su espacio a quienes habían vuelto del exilio o de la prisión, alejando a *los jóvenes* (artistas y público) de los circuitos teatrales establecidos y obligándolos a plantear una lucha por encontrar su propio lugar. Al respecto nos interesa agregar que ese lugar será, más que encontrado, *construido* por ellos, y estará, más que en las salas, en los boliches y sótanos de la llamada *movida under*, donde hallarán en las bandas de rock surgidas a comienzos de los noventa<sup>19</sup> un fiel aliado en su embestida contrahegemónica:

---

17 Para una presentación sintética de este campo de estudios véase F. Dansilio (2014), que además ofrece una exposición en español (aunque mucho más resumida y esquemática) de algunos de los aspectos centrales del trabajo que aquí presentamos.

18 En adelante las citas de este trabajo son traducciones personales.

19 Entre otras: *Chicos eléctricos* (1991), *The Supersónicos* (1990), *Buenos muchachos* (1991) y *La hermana menor* (1991), las tres últimas aún en actividad. Entre paréntesis, en cada caso, el año de su aparición en la escena musical montevideana.

si aquellos reaccionan contra el *teatro independiente*, estos lo harán contra el que tal vez haya sido su equivalente musical: el *canto popular*.<sup>20</sup>

En el tramo final de la tesis, la autora plantea algunas preguntas a modo de recapitulación. Entre ellas nos interesa la siguiente: «¿Cómo los nuevos creadores, luego de un comienzo extremadamente marginal, han logrado construir su lugar en el campo teatral hasta obtener una legitimación casi absoluta en el campo cultural y académico de nuestros días?» (Dansilio, 2012, p. 164). Para explicar la ruptura establecida entre la generación allí llamada *underground* y la del teatro independiente (de la primera posdictadura), la investigación da cuenta de «una elaboración estética particular, fundada sobre la *apropiación de ciertos medios de representación* y apoyada sobre una *construcción discursiva que reivindica la novedad*» (Dansilio, 2012, p. 165; destacado añadido). Tal apropiación no sería otra que la de su propia marginalidad: es decir, su utilización o incluso ostentación para construir así una *diferencia* (y un posicionamiento en el campo través de ella) con la generación de sus predecesores.

Así leídas, algunas de las marcas más visibles de la poética teatral de estos artistas —las que hemos presentado en los apartados anteriores— habrían funcionado en favor de esta defensa estratégica de su marginalidad. Sintéticamente, la *elección de espacios no convencionales*, el *abandono de la centralidad del texto* y la *puesta en relieve de los elementos «plásticos»* serían los ejes directrices de estas búsquedas, al tiempo que, en el plano discursivo, la «reivindicación de la novedad» estaría asociada al desligamiento de toda responsabilidad política explícita para el teatro, y especialmente la de trabajar en pos del reforzamiento de la cultura nacional o del enriquecimiento cultural del pueblo.

El número 53 de la revista *Gestos*,<sup>21</sup> a cargo del argentino Jorge Dubatti como editor invitado, está dedicado a la relación entre «poéticas teatrales y prácticas políticas» en el período 1990-2011. En este marco aparece un artículo de Gabriela Braselli titulado «El teatro de la postdictadura uruguaya buscando su voz» (Braselli, 2012, pp. 79-91). Allí, la autora *bautiza* (define) al grupo de «creadores rupturistas» que emergen en la década de los noventa como la *generación de los directores* (Braselli, 2012, p. 79), afirmando el carácter centralmente escénico o espectacular de su dramaturgia, en el sentido visto más arriba. Asimismo, recogiendo testimonios de los propios artistas, Braselli vincula sus puestas en espacios *alternativos* al hecho de que «no tienen dónde hacer teatro» (Braselli, 2012, p. 79). Interesa notar cómo queda presentada esta marca distintiva de la generación que nos ocupa: menos como producto de un conjunto de decisiones estéticas de los artistas que la propia configuración del *campo* en el que emergen (que no les confiere aún un espacio,

---

20 Propongo esta afirmación con carácter de hipótesis, con una finalidad más bien heurística y a cuenta de investigaciones aún pendientes.

21 Publicación especializada en teatro hispanoamericano, radicada desde 1986 en la Universidad de California (Irvine).

en sentido literal, de modo que ellos mismos deberán construirse *al margen* —también literalmente— del circuito céntrico del teatro oficial y del independiente).

El artículo ofrece varios ejemplos, que terminan por configurar, aunque sin pretensión de exhaustividad, una lista de integrantes de esta «generación de los directores». Se trataría —según su orden de aparición— de Sergio Blanco, Mariana Percovich, María Dodera (en solitario y por sus trabajos en colaboración con Gabriel Peveroni), Roberto Suárez, Alberto Rivero, Iván Solarich y, «epigonal, pero no menos innovadora», Mariabella Morena (Braselli, 2012, pp. 80-84). Y, para argumentar el valor de genuina práctica política<sup>22</sup> que tendría esta apuesta por los espacios «no convencionales», apela a la idea de un *desplazamiento de la teatralidad*, entendida esta última en el sentido —propuesto por Gustavo Geirola (2000) y desarrollado luego por Dubatti (2008)— de *política de la mirada*, es decir, como «conjunto de estrategias y operaciones, conscientes o no, con las que se intenta organizar la mirada del otro» (Dubatti, 2008, citado en Braselli, 2012, p. 79). En esta línea, sostiene la autora:

Si la política implica *dirigir la mirada* estos directores alertan acerca de que hay que mirar hacia otro lado; intentan hacernos «mirar en una cierta dirección» *otra* de la del teatro instalado y predominante [...] Es su forma de decir que *lo que ocurre de verdad no pasa en los escenarios*, pasa en la vida, en el entramado urbano, en otro sitio deshabitado de nuestro contexto (Braselli, 2012, p. 84; destacado añadido).

En tensión o, mejor, en diálogo con este grupo de directores, Braselli presenta a la que denomina *generación de los escenaturgos*, que arribaría a la escena montevideana con el estreno de *Mi muñequita*, de Gabriel Calderón (Circular, 2004) como acontecimiento que «marca el comienzo de una nueva búsqueda» (Braselli, 2012, p. 85).

Su consideración excede los límites de nuestro trabajo, pero interesa en cambio observar, a modo de cierre, cómo la irrupción de una promoción de artistas *más jóvenes* termina de consolidar, por contraste con este nuevo *margen*, el lugar *central* o hegemónico que adquieren los «jóvenes» de los noventa en el campo teatral uruguayo de los años dos mil.

## Referencias bibliográficas

ARIAS, J. (2008). *Los teatros uruguayo y argentino contemporáneo*. Disponible en <[http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias\\_jorge/los\\_teatros\\_\\_uruguayo\\_\\_y\\_\\_argentino.htm](http://letras-uruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/los_teatros__uruguayo__y__argentino.htm)> [consulta: 12.7.2016].

22 En línea con la consigna editorial del número de *Gestos* en que aparece el artículo (titulado —recorremos— «Poéticas teatrales y prácticas políticas: 1990-2011»).

- BRASELLI, G. (2012). «El teatro de la postdictadura uruguaya buscando su voz». *Gestos*, n.º 53, pp. 79-94.
- BURGUEÑO, M. E. (1996). «El espacio no convencional en el teatro uruguayo». En R. Mirza (ed.), *Situación del teatro uruguayo contemporáneo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (2003). «Teatro y contracultura: sumisión y desafío». *Relaciones*, Serie Memoranda (XXXIV).
- DANSILIO, F. (2012). «Changements esthétiques et redéfinitions du politique dans le théâtre uruguayen post-dictature» (tesis). París: Université Paris III, Sorbonne-Nouvelle.
- (2014). «Del mensaje al acontecimiento. El giro discursivo en torno a lo político en el teatro uruguayo post-dictadura». *Rita*, n.º 7, junio. Disponible en <http://www.revue-rita.com/notesderecherche7/del-mensaje-al-acontecimiento-el-giro-discursivo-en-torno-a-lo-politico-en-el-teatro-uruguayo-post-dictadura.html> [consulta: 10.8.2016].
- (2015). «El teatro argentino postdictadura: propuestas para la sistematización de un campo en transformación. Una revisión de la LATR (1984-2003)». En G. Remedi (coord.). *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos* (pp. 39-68). Montevideo: Universidad de la República.
- DUBATTI, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- GEIROLA, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Saline: Ediciones de Gestos.
- GOLDSTEIN, A. (1994). «“Kapelusz”: ¿La edad de la inocencia?». *Brecha*, 20 de mayo de 1994, p. 23.
- (2011). «Teatro uruguayo: 25 años de democracia. El dilema de lo joven». *Territorio Teatral*, n.º 7, diciembre. Disponible en [http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7\\_03.html](http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7_03.html) [consulta: 13.8.2016].
- MICHELENA, A. (2003). «Los caminos del teatro uruguayo». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 632.
- MIRZA, R. (1992a). «El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?». *Latin American Theatre Review* (Spring), pp. 181-190.
- (1992b). «El naturalismo y sus transgresiones». En R. Mirza (coord.). *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología* (pp. 66-143). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- (1996). «Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo». En R. Mirza (ed.). *Situación del teatro uruguayo contemporáneo* (pp. 31-44). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- (1998). «Signos contradictorios en el sistema teatral uruguayo contemporáneo». En O. Pelletieri (ed.). *El teatro y su crítica* (pp. 91-104). Buenos Aires: Galerna.
- PEVERONI, G. (2000a). «La joven guardia». *Posdata*, 15 de diciembre de 2000, pp. 77-82.
- (2000b). «Pesadillas en una casa abandonada». *Posdata*, 3 de noviembre, pp. 100-102.

- PIGNATARO, J. (1996). «Presencia, papel e importancia del director en el teatro uruguayo». En O. Pelletieri (ed.). *El teatro y sus claves. Estudios sobre teatro iberoamericano y argentino* (pp. 229-236). Buenos Aires: Galerna.
- REMEDI, G. (2005). «La escena ubicua: hacia un nuevo modelo de sistema teatral nacional». *Latin American Theatre Review* (Spring), pp. 51-75.
- RIZK, B. (1988). *El nuevo teatro latinoamericano. Una lectura histórica*. Minneapolis: Instituto para el Estudio de las Ideologías y la Literatura, y The Prima Institute.
- VIDAL, H. (1995). «Teatralidad social y modelo cultural argentino: implicaciones antropológicas de Teatro Abierto». *Gestos*, n.º 19, pp. 13-39.
- VILLEGAS, J. (1996). «De la teatralidad como estrategia multidisciplinaria». *Gestos*, n.º 21, pp. 7-15.
- (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- WILLIAMS, R. (2000). *Marxismo y literatura* (trad. P. Di Masso). Barcelona: Península.
- YÁÑEZ, R. (1968). «El teatro actual». *Capítulo Oriental*, n.º 31). Montevideo: Centro Editor de América Latina.