

TEATRO EN EL INTERIOR DEL PAÍS. ENRIQUECIMIENTO TEATRAL EN LOS ESPACIOS DE TERRITORIALIDAD

JUAN ESTRADES

Estoy deseando que alguien venga a preguntarme cómo estoy, qué hago, cuál es mi lugar en este espacio infinito, y sobre todo, lo más importante, que venga a decirme que él también está, aunque yo sé hace tiempo y nunca se lo dije.

Estela Golovchenco

Para poder estudiar el teatro en el interior del país debemos puntualizar en primera instancia, que nos basaremos en la propuesta de Teatro Comparado que estudia los fenómenos teatrales considerados en contextos territoriales geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos. Territorialidad, siguiendo los lineamientos de Jorge Dubatti, como espacio construido a partir de procesos de subjetivación. Es decir que los fenómenos teatrales serán estudiados del punto de vista de su manifestación territorial vinculada a la región-ciudad-pueblo-barrio según se establezca el lugar de representación del elenco en estudio. La denominada territorialidad topográfica que «implica la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales-culturales a partir de un corte histórico determinado» (2008: 16-17).

Pero a su vez se dará en la composición de mapas teatrales en los diferentes departamentos para acercarnos a una visión de conjunto que a su vez confronte y genere interrogantes a problematizar: diferencias en su desarrollo, continuidad o discontinuidad, permanencia del fenómeno teatral o paréntesis. ¿Puede hablarse de un teatro nacional? Es sabido de la irregularidad de los trabajos realizados por los elencos teatrales en los diferentes departamentos del interior del país, según estudios realizados y plasmados en estadísticas del Instituto Nacional de Artes Escénicas. Incluso apareciendo diferencias notorias en torno a las ciudades que tienen teatro, tomemos como ejemplo dos departamentos: Colonia con representaciones teatrales en nueve ciudades en forma permanente y continua y en el departamento de Tacuarembó en forma intermitente la capital departamental. Supo tener también una segunda ciudad en

Paso de los Toros hace algunos años.

Gonzalo Carámbula (2011: 357-382) había señalado que el desarrollo de la institucionalidad cultural en los diecinueve departamentos ha sido desigual. Sobre todo en vinculación de los recursos humanos y materiales que dispone el estado para sus compromisos con la cultura. Y yo diría con el teatro en particular como diría Victorio Gassman (2003: 148) «un teatro espejo de la sociedad... de la historia, del alma y de las acciones humanas». Ese magnífico paréntesis de la vida mientras dura la función.

Como expresa Jorge Dubatti «una Filosofía de la Praxis Teatral, que otorga relevancia al pensamiento teatral producido en/ desde/ para/ por la praxis teatral» (reescrituras teatrales, políticas de la diferencia y la territorialidad) dándole prioridad al estudio territorial, en nuestro caso, de las manifestaciones teatrales en el departamento y ciudad investigados.

Cuantos gestos encontramos a lo largo de la historia del teatro en el Uruguay que implique romper con el centralismo de Montevideo: teatro uruguayo no es sinónimo de teatro de Montevideo ya que aquel integra un conjunto más complejo que la de esta última metrópolis cultural.

La idea es pues contraponer a ese centralismo implícito a lo largo de toda la tradición historiográfica local con manifestaciones teatrales regionales que pongan de relieve muy valiosos trabajos realizados por actores, directores y dramaturgos locales.

La dramaturga Estela Golovchenko afirma que

en el interior existe un teatro extendido y aplazado, tan empeñoso como tantos, pero que en su valiente lucha por sobrevivir ha claudicado a ser parte de la historia, porque la escriben otros, y sin historia escrita es dudosa nuestra presencia en el mundo.

Pero además

los del interior, hemos permanecido ocultos detrás del muro, escuchando esa polifónica reverberación de la nostalgia, sabiendo que allí, en Montevideo, existe algo que nunca podremos alcanzar: la posibilidad del desarrollo crucial y sostenido de nuestras capacidades, tan escasamente atendidas en nuestros medios (2009: 20).

A esta inquietud, ¿cómo darle una respuesta?

Como expresa O. Pellettieri, hacer visible «una fuerte textualidad dramática y

espectacular con sus modelos propios, que a partir de cambios e intentos de rupturas va evolucionando en el tiempo» (2005: 255). En el reconocimiento de los encuentros realizados, su verosímil estará modulado por sus relaciones con una comunidad de receptores locales e interdepartamentales. Su marcha, siguiendo los conceptos de Pellettieri está aclarada por su «historia interna» en la evolución de sus formas donde sus cambios se explican por sus vínculos y aperturas a nuevos públicos (2005: 255).

Es necesario pues interrogar acerca de los modos peculiares que sumió la evolución de un teatro en algunos departamentos del interior del país desde sus fases constitutivas en el campo teatral y de qué manera las estéticas que racionalizaron la producción dramática y espectacular continuaron avanzando o decayeron irremediabilmente profundizando en causas y proyecciones de futuro. Es cierto que nos encontramos con prácticas alternativas de escritura dramática y de concepción de espectáculos que a veces lejanos a la metrópoli quedaron en contextos aislados sin el necesario reconocimiento para su crecimiento e incentivo.

Pero la unidad de la forma solo se entiende una vez que se visualiza el proceso de formación de los grupos y de la creación de los espectáculos. Por ello es muy importante considerar los procesos tanto como los productos. Como expresa Lola Proaño en referencia a los teatros comunitarios que podríamos adoptar perfectamente aquí

el proceso es tan o más interesante que el producto final, pues es en él donde los efectos sociales e históricos emergen: la memoria reactivada de sus integrantes, el acuerdo intersubjetivo en la interpretación de la historia y del presente y la construcción de nuevas relaciones sociales (2005b: 268).

En relación con Tacuarembó según Washington Benavidez un referente cultural del departamento,

con muy pocas excepciones la vida y el desarrollo de la cultura en el departamento ha sido obra de hombres tenaces y solitarios, en otros casos —los menos— de grupos de hombres tenaces y ya no tan solitarios para un medio reducido, pero verdaderos Robinsones en este país de 19 islas (1970: 50).

Hoy la actividad teatral en la ciudad de Tacuarembó aparece como una labor excluyente de individualidades que impulsan grupos con tesón y con la llama viva de un pasado que intentan una y otra vez conformar elencos estables. El esfuerzo por persistir es el que determina el desarrollo del teatro local, pero este a la vez es un factor que impide el

fortalecimiento de la actividad y opaca sus posibilidades. Con poco apoyo oficial o privado y sin el respaldo masivo del público al no tener una sala adecuada para las representaciones teatrales, con un alto costo de alquileres y equipos de locales alternativos condiciona los esfuerzos y sobre todo la pérdida de la buena costumbre de asistir al teatro.

En este contexto la lucha se enmarca en el permanecer de los grupos, meta cada vez más complicada y difícil que no siempre se logra ya que generalmente se desintegran luego de algunas puestas en escena. Sin embargo, como expresa Estela Golovchenko, «la permanencia no deja de ser un falso paradigma, pero gracias a él todavía nos comprometemos [...] el deseo de permanecer nos induce a la marcha hacia el conocimiento, la interacción, y por qué no la concordia y la amistad» (2009: 21).

Nos encontramos en lo que en algún momento consideró O. Pellettieri «un campo de continuidades y rupturas» con propuestas muchas veces amateurs con elencos vocacionales contrapuestos a un teatro comercial-profesional que no existe que tiene enormes problemas para mantener una producción teatral continua y esencialmente autogestionante.

No obstante en la fortaleza de un gran capital dado en relación con el planteo heterogéneo de las temáticas a trabajar, en el estudio y utilización de criterios estéticos, en la superposición de diferentes prácticas y la convivencia de variadas textualidades (dramáticas y espectaculares).

En entrevista realizada con Raquel Diana integrante del jurado de las bienales del teatro del interior de los años 2015 y 2017, dramaturga, actriz y directora nos decía que en todos los espectáculos presentados había un trabajo intenso, serio y comprometido, «que se nutría de la cultura universal, de los propios hacedores y al mismo tiempo testimoniando un viaje por todo el país por el antes y por el ahora con una vivencia que le da sentido a la cultura teatral». Nunca improvisado.

También Raquel Diana nos comentaba la riqueza con relación al arte del actuar donde descubrió actores que no solo tenían la maestría para interpretar cualquier papel, igual que cualquiera de los actores en Montevideo, sino que algunos tenían el «tesoro del lenguaje nacional». Una manera de decir, entonar y transmitir. O sea «poder expresar el ser nacional en el modo de hablar como un valor que en la vorágine del teatro se ha perdido en aras de un teatro hipernaturalista con un tono un poco caído, sin proyección,

sin acentos propios del Uruguay que sí he visto en muchos departamentos del interior del país». Quizás lo que falta es que

esos valores pudieran tener un medio para poder intercambiar de tal manera que sea una realidad de comunicación y diálogo con otros elencos con realidades diferentes. Que la gente de Montevideo pueda tener contacto con esas formas de actuar y concebir el hecho escénico y llegar a la reciprocidad que nos permita crecer como comunidad teatral.

En relación con los regionalismos el director Juan González expresaba en una entrevista al semanario *Noticias*, «prueba de eso es que en las regiones se habla y se gestúa de diferente manera, respondiendo a determinadas escuelas... en Mercedes hay palabras que en Montevideo no existen: tráeme una telera (travesañ que sujeta el dental a la cama del arado), pandorga (una red de pesca) o chiqueta». Para este director e investigador en tanto en Montevideo no se acepten los regionalismos y no exista la posibilidad de una formación actoral para todos, la discriminación continuará

También esa necesidad de intercambio frente a dificultades reales la manifestó Estela Golovchenko cuando expresaba «ya ni siquiera nos pertenece la posibilidad de visitarnos unos a otros, intercambiando nuestras obras, porque vivimos lejos y no tenemos medios para llegar» (2009: 18). Solo se hará con los que están más cerca, sin frecuencia y no siempre. Y profundizando un poco más se preguntaba esta dramaturga: ¿de cuántos artistas y creadores se está perdiendo la cultura nacional porque permanecen en sus lugares de origen indagando en la humildad de sus sueños? ¿de cuántos artistas y creadores nos estamos perdiendo otros artistas y creadores del país? Aunque reconoce que «el teatro del interior del país se ha dado a sí mismo una instancia de crecimiento invaluable “a pesar de que” el sintagma teatro nacional está reducido a los elencos de Montevideo» (2009: 18).

TEATRO EN TACUAREMBÓ EN LOS AÑOS 80-90

Luego de culminada la dictadura en el año 1985 se abrieron en Tacuarembó algunos espacios para la manifestación teatral, que por mucho tiempo no tuvo lugar y lo peor ni existió mayor preocupación en el medio. Con motivo de la creación de cursos del Centro de Animación del Ministerio de Educación y Cultura se forma en el año 1986 la Comedia Municipal de Tacuarembó dirigida primero por Gustavo Adolfo Ruegger hasta 1988 y luego por Jorge Cifré.

En relación con ese plan de apoyo al interior en actividades teatrales en entrevista realizada a Natalia Soboredo nos decía que «este programa fue el único que logró su cometido» y cuyo objetivo era «el envío de profesores de Arte Escénico, animadores que dictaba clases de formación actoral». Tal fue el éxito despertando el interés de jóvenes y adultos de lanzarse a la aventura de continuar el arte del teatro que la primera inscripción alcanzó la cifra de 100 personas, el segundo año se anotaron 29 alumnos del primer año más 15 nuevos. Lamentablemente solo existieron dos llamados en el año 1986 y 1987 para dictar cursos en la Casa de la Cultural Municipal. Con respecto a otros dos puntos del mismo plan; envió regular de espectáculos teatrales y acondicionamiento de salas teatrales Natalia Soboredo expresa que en el primer caso «la oferta teatral no fue “regular” y “permanente” como se anunciaba» (2015: 8) y en lo que «respecta a la adquisición y/o acondicionamiento de salas teatrales esto no se verificó» (2015: 8). Claramente esto se refleja en las salas teatrales que tiene hoy la ciudad de Tacuarembó y diría todo el departamento: ninguna. Digamos que las necesidades no se lograron satisfacer y aún han quedado solo en proyectos.

Sin embargo, también sucedieron cosas buenas, en el curso del MEC que orientaba Gustavo Adolfo Ruegger, a partir de un plan de talleres de teatro que instrumentó en varios departamentos del interior la entonces Ministra de Cultura Dra. Adela Reta en el año 1986 en el gobierno de Sanguinetti. Para estos talleres se necesitan obras cortas para los talleristas del grupo, que se adaptaran a sus características y posibilidades del momento. Es cuando aparece por primera vez William Soboredo que según nos expresó en entrevista:

Entonces yo, que ya tenía cierto oficio como narrador, me atreví a escribir un par de obras cortas (15 a 20 minutos) de corte cómico, aunque no exentas de ironía y algunos atisbos de absurdo: *Un marido ejemplar* y *Antes de la boda* que tuvieron un éxito inesperado entre mis compañeros, en Ruegger y luego en el público.

Allí comienza la escritura dramática de Soboredo integrada a su gusto y producción narrativa.

Las representaciones de la Comedia Municipal no durarán mucho, surgida de los talleres de Cifre y Ruegger, se baja de los escenarios a los pocos años. No obstante realizó giras por todo el departamento visitando localidades tan distantes como: al este

Villa Ansina, Caraguatá, al oeste Tambores y al sur Curtina, Achar, San Gregorio de Polanco llegando incluso hasta Paso de los Toros. Se puede decir que se recorrió todo el departamento llevando obras como: *Las del Barranco* de Gregorio Laferrere; *La tercera palabra* de A. Casona; *El pedido de mano* y *El oso* de A. Chejov; *Pedro Navaja* adaptación de canción de Antonio Machado; *Puertas adentro* de Florencio Sánchez; *La alcantarilla* adaptación de un cuento de Ray Bradbury; *Un extraño idilio* de T. Williams; *La isla desierta* de R. Arlt; *En Familia* de Florencio Sánchez; *El espejo y El muro* de Circe Maia; *Hay que dar el ejemplo* de Marta Marrero; *Morir en Montevideo* de Nora Supervielle que se representó también en Montevideo en el marco de Tacuarembó en el Solís y *Matrimonios...* y después de la misma autora; *Un cierto tic tac* y *Los pocillos* adaptación de cuentos de Mario Benedetti; *El novio de la nena* de Alfredo de la Peña (2013 :55).

Por aquella época W. Soboredo escribe *La sombra de Atiliano* una obra «lejanamente inspirada en Hamlet y muy influida por el fallecimiento de mi padre en el año 1988. Ubicada en los años de la dictadura, fines de los 70 que no se representó en ese momento». Es que la obra competía con *Morir en Montevideo* de Nora Supervielle que fue elegida por Ruegger. Curiosamente «esa decisión llevó a la posterior desaparición de la Comedia Municipal; la obra no calificó para la bienal, «diferencias con Ruegger llevaron a su alejamiento del teatro de Tacuarembó».

En su lugar el MEC enviará a Jorge Cifré, actor y director del Tinglado. En ese período Soboredo escribirá *Solamente una vez* para la Comedia Municipal una comedia dramática en un solo acto (50 minutos aproximadamente) cuyo tema es la homosexualidad y los procesos de negación dentro de la pareja. Dirá el autor:

Era el 89 o 90, el pensamiento generalizado con respecto al tema estaba bastante alejado del actual. Con esta obra calificamos a la V Bienal de Paysandú del año 1991 y representada en los festejos de los cien años del Teatro Escayola, yo era el autor-protagonista y el propio Cifré el director, a algunos les gustó mucho la obra, otros nos criticaron con dureza.

En el año 1991 se produce el desmembramiento de la Comedia Municipal cuando cuatro integrantes de la Comedia Johny Ustra, Mercedes Sastre, Wilder Ferreira y William Soboredo se retiran del grupo por discrepancias en cuanto a la selección y puesta en escena de las obras. Diferencias de orden estético. Pero casi simultáneamente se destacará una figura fundamental, bajo cuya dirección se darán las representaciones

teatrales de los años 90 y parte del año 2000: William Soboredo Suarez. Este junto a los escindidos de la Comedia Municipal, funda el grupo de Teatro Independiente Arlequín en el año 1991 desvinculado del apoyo oficial de la Intendencia que usaba como espacio los salones del liceo 1 Departamental de Tacuarembó y posteriormente el Club Tacuarembó. A partir de ese momento el grupo Arlequín y W. Saboredo estarán indisolublemente unidos.

El Grupo Arlequín siguió peleando para obtener apoyo oficial y un lugar de representación y este llegó cuando subió a la Dirección de Cultura Teresita Pérez que finalmente manifestó con hechos un reconocimiento a la tarea.

A impulso de la directora de Cultura Teresita Pérez, expresará Natalia Soboredo, con el apoyo del grupo Arlequín se inaugura el 4 de agosto de 1999, la Sala Ignacio Roberto Brocco. Se pidió a Soboredo información y recomendaciones acerca de los requerimientos técnicos e incluso los planos de la sala fueron elaborados en coordinación con él (2015: 14).

En este lugar ensayarán y actuarán por espacio de 10 años hasta el año 2008 en un lugar con 180 butacas en gradas, con un espacio de representación y una cabina para los técnicos.

Luego de algunas presentaciones en escena con poemas de Circe Maia como dirá W. Soboredo «como dramaturga una poetisa inmensa»; *Las voces de Circe* y *El otro fondo*. El grupo participa en la muestra de la Asociación de Teatro del Interior (ATI) en la ciudad de Rivera con la obra *Lágrimas de Elefante* en 1992. Fue la primera experiencia de dirección de W. Soboredo sobre un texto de su autoría «muy ambicioso que apelaba constantemente al absurdo, y donde se contaba como el arte, o la creación, había sido perseguida y sometida a todo tipo de ataques durante su historia, y sobrevivía. Establecía un paralelismo entre Jesucristo y el artista». Aunque en la obra el artista no encontraba redención pero su obra a veces sí. «Un delirio, será calificada el autor, pero muy ágil y entretenida, que a la gente le encantó, aunque dudo que la mayoría entendiera el planteo antes mencionado».

A las que seguirán en el período 93/93 *La marquesa de Lakspur Lotion* y *Largo adiós* de T. Williams y *Acto sin palabras* de Samuel Becket. Luego de un breve receso en el año 1994 se estrena, ya con algunos nuevos integrantes en el elenco la obra *Tacuarembó mata* de W. Soboredo, obra que bate el record de presentaciones por el medio local, más de cuarenta presentaciones en Casa de la Cultura y localidades del interior del departamento. Crítica

costumbrista apoyada en el humor y la caricatura, con guiños al cine mudo y al sainete.

Siguen luego en el año 1995 *Trampa para Ratonos ciegos* de W. Soboredo quien dirá sobre la obra «era un homenaje a las tablas, a los fantasmas que habitan cualquier teatro, en clave poética, con mucho humor y una historia (aunque kafkiana) que contar».

También se hace una versión de *Papa querido* de Aida Bortnik, *Alicia en el Sótano* sobre cuentos de Saki, Thuber y otros adaptados por el dramaturgo Soboredo. Con *Trampa para ratones ciegos* el Grupo Arlequín realiza una extensa gira por todo el país. En el año 1996 se adaptó la novela de Horacio Quiroga *Pasado Amor* obra que guionada por el propio Soboredo es filmada y proyectada por el canal de cable local. Se podrán en escena *Hacia la Edad de oro* en 1997 y *El humor es cosa seria* con textos de Soboredo y algunas adaptaciones.

En el año 1999 el dramaturgo Ricardo Prieto cede generosamente los derechos de la obra *El Mago en el camino Perfecto*, obra que se estrena en noviembre del mismo año bajo la dirección y actuación de W. Soboredo y Oscar Brocco, con la presencia del mismo autor Prieto, en la Sala Rodo del Ateneo de Montevideo

En el año 2000 se reestrena la obra *Hacia la Edad de Oro* con una puesta diametralmente opuesta al estreno del año 1997 «un texto oscuro, de humor irónico y vitriólico, sobre la soledad, sobre los complejos, sobre algunas zonas más desamparadas de la condición humana».

En el 2001 toca el turno a la ópera prima de W. Soboredo *La sombra de Atiliano*. Nos dirá Soboredo:

Ahí me saqué las ganas de volver hacer esta obra, postergada por la Comedia, obra que se movía en dos planos y tiempos diferentes, el presente (año 76 o 78 por ejemplo) y los años 20 que traían a ese presente de la obra el fantasma del abuelo del protagonista, un caudillo riverista que aparece cada tanto y cuenta su historia discutiendo con el Atiliano actual mezclando los recuerdos de una hija, muy anciana, que aún vive.

En el año 2003 William Soboredo obtiene el primer premio en el concurso Nuevas Voces del Teatro con su obra *Gardelito*, estrenada el mismo año por el grupo Arlequín en la Sala de AGADU en la ciudad de Montevideo siendo autor, director y protagonista. Su trama: «Es la historia de un marginal que se presenta al público como contracara de Gardel. Lo que en este fue gloria, fama, éxito, En Gardelito es fracaso, marginación, soledad y muerte».

En el año 2006, con adaptación de Soboredo el Grupo Arlequín estrena *Woyzeck* de Georg Buchner participando en el festival Internacional de Teatro en la ciudad de Melo con una excelente crítica por la propuesta, la recreación y actuación.

En el año 2007 se presentará el último gran suceso de este grupo Arlequín y su director W. Soboredo *Yo maté a Carlos Gardel* de su autoría en la Sala Brocco de la Casa de la Cultura obra que desata gran polémica, según nos contó Oscar Brocco, y atrae numeroso público ya sea en la ciudad como en las múltiples representaciones en los pueblos del departamento y en otras salas de las capitales del interior del país. Sobre esta obra dirá el autor:

La criatura del doctor Frankenstein por la que algunos defensores del Gardel tacuareboense hubieran querido quemarme en la plaza pública. En realidad se trataba de la idea loca de que Gardel no fue uno sino varios, el primero murió en Ushuaia en una pelea y fue suplantado por otro preso, a su vez este, luego de triunfar como cantor, enferma en París de tuberculosis y se va a morir en Estados Unidos, donde sustituido por un doble lo incluyen en la películas de Hollywood; gran negocio del momento, por tanto el que muere en Medellín es el tercer Gardel.

La idea que Soboredo quiso transmitir en la obra fue que el Gardel del mito esta hecho retazos, que tiene un poco de cada uno que se puso a estudiar y recrear el personaje, y en realidad poco se sabe aún del verdadero Gardel si ese del nacimiento en Toulouse o Tacuarembó fue el Gardel que se conoce a través de crónicas, testigos o filmaciones. Un proyecto, dirá Soboredo, muy ambicioso, con tres actores/personajes que cuestionan constantemente el mito. A la gente le gustó mucho, incluso los gardelianos que no pudieron dejar de esbozar una sonrisa ante algunos chistes, o emocionarse con algunas situaciones, más allá de que «quisieran mandarme preso».

En el año 2008 el Grupo de Teatro Independiente Arlequín se llama a silencio.

Aparte de ese comienzo como escritor con dos obras cortas *Un marido ejemplar* y *Antes de la Boda*, W. Soboredo fortaleció su mano de escritor dramático tomando de cada maestro que tuvo algún elemento que lo fortaleció:

De Ruediger, a pesar de ser un director anodino aprendí la disciplina en el trabajo, el rigor, la profesionalidad, no importa si el producto estaba destinado a una función de fin de curso o a una gira por todo el país. De Cifré que era un

tipo inteligente pero le faltaba carácter para dirigir un grupo difícil aprendí a valorar y revisar constantemente el método Stanislavski y la construcción del personaje a partir del actor, con Aguilera entendí que uno no debe ponerse un techo en la propuesta escénica, siempre van a aparecer dificultades y siempre hay tiempo para bajarla un poco a tierra, con Jones y Zuasti creo que pulí el actor que había (hay) en mí. En algunos talleres, con Carlos Torres, Osvaldo Reino y algunos más que no recuerdo ahora, aprendí un poco de técnica, me hubiese gustado aprender más, siempre me interesó más la dirección de actores, la creación de personajes.

Cabe destacar que paralelamente a las actuaciones del grupo Arlequín entre 1999 y 2003 hay un grupo enmarcado dentro de la llamada *Revista Cómico-Musical* denominado Farampumpum. Este grupo como expresó Oscar Brocco realiza algunas presentaciones a beneficio de instituciones benéficas en la Sala Brocco de la Casa de la Cultura pero luego abandona la escena.

En el año 2007, Oscar Brocco funda el grupo juvenil El Ceibo y participa en el Concurso de Teatro Leído de la Fundación Lolita Rubial en la ciudad de Minas en el departamento de Lavalleja. En el año 2008 se obtiene el Primer Premio Cat II, en el citado concurso y al final de ese mismo año se presenta en la ciudad de Tacuarembó en la Sala Brocco, una sala chica en la casa de la Cultura, pero con todos los elementos para la actuación que aún sigue funcionando en ese momento para actuaciones teatrales.

Luego vendrán años vacíos en las representaciones para volver a resurgir algunas otras manifestaciones en el año 2015 con Rudy Zabala ex-Farampanpum fundando el grupo El Estanque realizando obras para niños en Instituciones públicas y privadas. También llevado por la fuerza incontenible del teatro y la actuación el profesor Oscar Brocco exintegrante del Grupo Arlequín funda el grupo de teatro Atrincher/ARTE proyectando obras de Soboredo y Teresa Deubaldo para ser puestas en escena en el año 2016.

Pero los esfuerzos por mantener un «teatro vivo», como diría Elmer Rice, también pasaron por esfuerzos individuales como el realizado por Circe Maia escritora, poeta y profesora que trabajó muchos años con alumnos de Secundaria entre 1980 y 1990 en el Liceo departamental de Tacuarembó tratando de establecer un diálogo con el otro siempre vigente, descubriendo los sentidos presentes en la existencia del ser humano.

Así se puso en escena: *El pedido de mano de A. Chejov*, escenas de *Hamlet*, *Macbeth*, *Marco Antonio* y *Cleopatra*, *La fierecilla domada*, *Sueño de una noche de verano*

(última escena) y *La tempestad* (primera escena) de Shakespeare, así como *El gigante egoísta* (adaptación de un cuento) y *La importancia de llamarse Ernesto* de Oscar Wilde, y de Georg Büchner *La muerte de Danton*, obra representada con motivo de los 200 años de la Revolución Francesa.

Pero también supo trabajar con gente adulta en la UNI 3-Universidad de la Tercera Edad, con obras de teatro como *La zapatera prodigiosa*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba* de F. G. Lorca; *El alma buena del pueblo* de Bertolt Brecht; *La gaviota*, *Las tres hermanas* y *El jardín de los cerezos* de Chejov.

Y uno de los mayores éxitos *El herrero y la muerte* adaptación de J. Curi y Mercedes Rein sobre la novela de Guiraldes Don Segundo Sombra. No olvidó de representar también algunas de sus obras como *En la plaza de San Fructuoso*, *El muro* y, *Emiliana* y *Luna y ceniza*.

Cabe destacar que en otro punto del departamento de Tacuarembó funcionaba el grupo de Teatro Independiente de Paso de los Toros que nace el 15 de julio de 1988 cuyo comienzo lo rastreamos en el año 1980 cuando se forma un grupo de Teatro Liceal representándose bajo la dirección de Modesto Benítez Maya obras de García Lorca como *La zapatera prodigiosa* y *Doña Rosita la soltera*, de Moliere como *El médico a Palos* o *El avaro* o Florencio Sánchez con *Barranca abajo*. Al formarse como grupo teatral con el nombre de Teatro Independiente de Paso de los Toros el repertorio se amplía. Las primeras funciones las hacían en el Club Social 25 de agosto, luego el Club Huracán, escuelas y centros barriales. En 1990 se da un salto cuando la Junta Local Autónoma de Paso de los Toros adquiere el ex Cine Roma, allí el grupo pasa a tener un lugar fijo para ensayos y funciones. Cuenta Lupe Gallido, integrante del elenco teatral, que «al carecer la sala de butacas, cuando había función contábamos con la buena disposición de los vecinos que nos prestaban bancos y sillas d las casas. Llegamos a tener más de 300 socios colaboradores». Este grupo mantiene una actividad ininterrumpida hasta el año 2005, con un elenco de edades variadas, participando incluso niños y adolescentes. Incluso en ese momento de auge se contaba con un grupo de apoyo permanente. Pero lentamente al retirarse Modesto Benítez desaparece también el resto del elenco.

Sin embargo, entre 1988 y 2005 Lupe Gallino expresó que se representaron numerosas obras ya sea del repertorio internacional como los autores Federico García Lorca, Gorki o Voltaire como nacional desde Florecio Sánchez a Ricardo Prieto, Dino Armas, Alberto

Paredes, Ana Magnabosco o Estela Golovchenco

Además debemos destacar al Teatro Experimental Universitario muy importante en la Federación de Teatros Independientes del Uruguay FUTI de marzo de 1948 y en el Primer Congreso Nacional de Teatros Independientes del Interior del País en octubre de 1959 representado por su director Prof. Julio Castro Álvarez maestro uruguayo radicado en España que hacía teatro con Margarita Xirgú , con Pedro López Lagar y con Enrique Álvarez Diosdado y que vuelto a Tacuarembó fue de vital importancia en la formación de jóvenes inclinados para el teatro.

DEPARTAMENTO DE COLONIA

Pensar los movimientos teatrales en el interior de país desde un modelo que contemple la diversidad de las puestas en escena posibilitaría determinar los procesos por los cuales se constituyen las poéticas emergentes, sin desestimar los modelos paradigmáticos. Pensar la historia desde lo local, atendiendo a las contradicciones que se suscitan entre las distintas micropoéticas teatrales, permite establecer las fronteras culturales y circunscribir los límites del propio territorio, a la vez que permite vislumbrar la complejidad de sus procesos constitutivos. Definir por tanto los aspectos que integran las micropoéticas locales, implica definir la microterritorialidad dentro de la macroterritorialidad del espacio teatral.

La búsqueda de la identidad teatral de carácter regional necesita de una investigación metódica de los diferentes procesos teatrales que conforman dicha identidad. A partir de allí la identidad nacional, que incluye todas las experiencias regionales, estará íntimamente vinculada a la noción de mapa. Como expresa Gustavo Radice:

Esta demarcación no implica forzosamente un límite, sí en cambio un contorno preciso de espacios, imaginarios y discursos definitorios de la identidad teatral regional. Las matrices discursivas de una región (en nuestro caso de Colonia), se encuentran signadas por la territorialidad e historicidad de sus procesos culturales.

A lo largo de muchos años el debate suscitado entre la capital y el interior en los diferentes aspectos de la vida del país han generado una valoración muchas veces equivocada por cuanto hay una determinación tácita de que todo debe pasar por la capital antes de reconocerse. Así han aparecido de hecho e implícitamente análisis donde la historia teatral uruguaya forma parte de un sistema homogéneo y totalizador

que ha desplazado hacia la periferia las micropoéticas surgidas en los diversos lugares del interior del país considerándolas un apéndice del teatro nacional donde todo empieza y termina en Montevideo.

Veamos entonces el escenario de los movimientos teatrales en el Departamento de Colonia. Desde siempre fue un lugar clave de cruces, de frontera, con la influencia poderosa de la metrópolis Buenos Aires una gran aglomeración urbana con un desarrollo cultural único.

No tuvo durante muchos años una capital, Colonia del Sacramento, de influencia superior sobre el resto de las ciudades, en una distribución de lugares sin macrocefalismo sino repartido en un conglomerado de localidades, tejidos rurales, cada uno con fuerte identidad local, articulados por una trama vial que favorecía la comunicación y el intercambio. Así Colonia del Sacramento nace de un intento portugués, en un golpe de audacia, de meter una cuña en las posesiones españolas. Rosario gestada en el ámbito de una población de origen español, Carmelo por voluntad de Artigas sacando tierras a los latifundistas en un lugar de confluencia de los ríos San Salvador, Uruguay y del Plata, La Paz fundada por iniciativa de la Sociedad Agrícola del Rosario Central junto al arroyo Rosario nombre que alude a la paz de la Guerra Grande, Colonia Valdense una fundación que obedece al trabajo y la visión de la Iglesia Valdense, Colonia Suiza (Nueva Helvecia) fundada por inmigrantes suizos a fines de 1861, Juan Lacaze de gran importancia como terminal fluvial de las principales zonas industriales del país, Tarariras en el centro del departamento con un desarrollo producto de su enclave y comunicación por medio del ferrocarril, Nueva Palmira frente al delta del Paraná puerto de gran importancia en el departamento para el transporte de mercaderías o como puerto deportivo.

Sociedad que se define en dos tipos de espacios. El primero geográfico y el segundo conceptual entendiendo por este un espacio en que los habitantes de una sociedad interactúan diariamente y se enfrentan a las realidades y condiciones cotidianas de sus vidas. Espacios territorializados donde el cruce físico y metafórico de fronteras da origen a un espacio social que trasciende lo departamental en el vínculo con otras metrópolis como Buenos Aires fuera de fronteras territoriales y Montevideo capital del país, más allá de una conciencia compartida de asuntos nacionales. En el caso estudiado incluyendo a Tacuarembó, Colonia y Rocha, con una supraterritorialidad que excede las encrucijadas geográfico-culturales de los departamentos por ejemplo en la puesta en escena en todos

los lugares de autores nacionales y sobre todo locales. Como expresa Jorge Dubatti «la entidad convivial, territorial y localizada del teatro lo vuelve especialmente complementario con la noción de territorialidad y su superación» (2008b: 80).

Sin embargo, la experiencia teatral en estas centenarias ciudades de Colonia ha sido y es de enorme riqueza aunque muchas veces sin regularidad. En la actividad teatral el trabajo ha sido muy duro y muchas veces desalentador por falta de aliciente o por razones económicas.

Se advierte en la actitud de los directores en general la intención de encuadrar la creación en el marco de los valores sociales y estéticos comunitarios. En una fórmula que se bosqueja desde lo emocional defendiendo lo popular en el entretenimiento.

Como expresa Osvaldo Pellettieri para el espectador de las provincias en Argentina que perfectamente podemos adecuar al Uruguay:

Se mantuvo fiel al arte tradicional tomando como referente al creador, el referente podía ser realista costumbrista o idealizado, como el del melodrama pero era funcional al desarrollo de la puesta, sus modos ontológicos y epistemológicos eran congruentes no solo entre sí sino también con el mundo, ya sea que se tratara de una comedia, una tragedia o un melodrama. Creía (y cree) que el teatro tenía la virtud de iluminar el imaginario (2007: 14).

En este momento es importante introducir otro tema que también hace al teatro en la región: la profesionalización de los actores. Ha sido una larga lucha en todos lados la profesionalización en referencia a poder vivir de lo que uno hace. Es decir la relación de una tarea a tiempo completo y el derecho a recibir una retribución para esos fines que cubra total o parcialmente sus ingresos. En el campo del teatro independiente en Colonia esto es prácticamente imposible donde nadie vive exclusivamente de la actuación y donde muchos de sus integrantes no tienen una formación académica sistemática en el campo teatral. Su amor al teatro, el gusto, el placer o la satisfacción ha sido la columna vertebral de todo lo realizado sumado a cursos y talleres con maestros que los han formado.

Así el concepto de profesionalización está asociado a la responsabilidad con la que se realiza la labor en una búsqueda de creación y de mejoramiento constante que como expresa Leonardo Basanta y Mariana del Mármol referido al teatro independiente platense «impacta de manera directa en la calidad de lo que se produce» (2017: 186).

Un enfoque así aleja toda posibilidad de un teatro amateur descuidado, con falta de voluntad por mejorar, sin compromiso o rutinario que determine una falta de

preocupación por el final del producto que se pone en escena.

No obstante como se preguntan Leonardo Basanta y Mariana del Mármol «¿Qué costos conlleva la invisibilización del carácter simbólico de la remuneración recibida en general por los teatristas?» (2017: 195). La respuesta ante el panorama de una imposibilidad real de recibir un pago genera una nueva interrogante «¿no tendría un mayor potencial político visibilizar las ficciones que construimos para poder conceptualizar lo que hacemos como un trabajo y dejar de negar el carácter amateur que en muchos aspectos tiene nuestra actividad?» (2017: 195).

Interesantes cuestionamientos que están muy próximos a la realidad del teatro independiente en el departamento de Colonia.

BIBLIOGRAFÍA

- Basanta, L. y Del Mármol, M. (2017). «¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense» en Ansaldo P. y otros (comps.). *Teatro Independiente. Historia y actualidad* Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación. DP. Argentina SA.
- Carámbula, G. (2011). «Algunas consideraciones específicas en el camino de la regionalización» en Arocena, F. (coord.). *Regionalización cultural del Uruguay* (357-382). Montevideo: Udelar.
- Curotto, A. (1953). *Carlos Brussa. Una vida al Servicio del Teatro*. Montevideo: Talleres Gráficos Prometeo.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2008b). «Teatro comparado, cartografía teatral» en Pellettieri, O. (ed.). *Perspectivas teatrales* (73-86). Buenos Aires: Galerna.
- Gassman, V. (2003). *Sobre el teatro*. Barcelona: Acantilado.
- Golovchenko, E. (2009). «Dramaturgia Interior». *Proceso de creación de cinco dramaturgos en red* (coord. Mariana Percovich). Montevideo: Impresión Área de Artes Escénicas de la Dirección Nacional de Cultura del MEC.
- González Urriaga, J. (2015). Reportaje a Carlos Brussa por el diario *El pueblo* en «Carlos Brussa. Un quijote loco pagano de nuestra eterna aventura». Montevideo: Talleres OMPLI.
- Luna, A. M. (1970). *Al decir de Rocha en los Departamentos*. Montevideo: Nuestra Tierra.
- Ostuni, O. (2009). *El otro teatro uruguayo*. Montevideo: Comisión del Fondo Nacional de Teatro.
- Ostuni, O. (2013 reedición). *Por los teatros del interior*. Montevideo: Talleres Gráficos Azogue Print.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del teatro Contemporáneo*. Ciudad de México: Paso de Gato.
- Pellettieri, O. (2005a). «Un sistema teatral y sus intertextos» en Pellettieri, O. (ed.). *Teatro, Memoria y Ficción*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2007). «Qué es una historia del teatro argentino» en *Historia del teatro*

argentino en las provincias. Buenos Aires: Galerna.

- Pellettieri, O. y Rovner, E. (1998). *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Pignataro, J. (1994). *Directores Teatrales del Uruguay*. Montevideo: Proyección.
- Proaño-Gómez, L. (2005b). «Teatro Comunitario, belleza y utopía» en Pellettieri, O. (ed.). *Teatro, Memoria y Ficción*. Buenos Aires: Galerna.
- Saboredo, N. (2015). *Quijote en escena*. Trabajo de investigación inédito elaborado para el Centro Universitario de Tacuarembó. Tecnicatura Universitaria en Bienes Culturales.
- Torres, R. (coord.) (1997). *Colonia*. Montevideo: Fin de Siglo.

REVISTAS

- Benavidez, W. (1970). Dinámica cultural en Los Departamentos revista N.º 15. Montevideo: Nuestra Tierra.
- Colonia. *Los departamentos*. N.º 14.
- Dubatti, J. «Reescrituras, políticas de la diferencia y territorialidad». *Revista de Investigación teatral*. Investigación teatral.uv.mx PDF HTML
- Grosso, E. (1988). *Luz de Ensayo* N.º 3, en entrevista de Malila Arrarte (28-31) *Singular Memoria Valdense*. (2007). Revista semestral N.º 25, noviembre.
- Rocha. *Los departamentos*. N.º 10.

DIARIOS-SEMANARIOS

- La Colonia*. 1.º de octubre 2010, página 7.
- Noticias*. 24 de julio 2009, página 14.
- Semanario Noticias de Juan Lacaze*. 5 de setiembre de 2008.

ENTREVISTAS

- Ale, O. Ombúes de Lavalle-Colonia. Entrevista realizada el 20 de julio de 2019. Inédita.
- Bartneche, E. Rosario-Colonia. Entrevista 10 de junio 2019. Rosario. Inédita.
- Brocco, O. Tacuarembó. Entrevista realizada 2017. Inédita.
- Charbonnier, L. y Bonacina, P. Colonia Valdense-Colonia. Entrevista 10 de junio de 2019.
- Cortizo, R. Juan Lacaze-Colonia. 16 de agosto de 2019.
- Davyt, P. Tarariras-Colonia. Entrevista 10 de junio de 2019. Tarariras. Inédita.
- Diana, R. Montevideo. Entrevista realizada 2 de abril 2019. Inédita.
- Frache, J. Entrevista realizada el 10 de setiembre de 2019. Inédita.
- Gallino, L. Paso de los Toros. Entrevista realizada 26 de julio 2019. Inédita.
- Gea, B. Colonia. Entrevista 5 de julio de 2019. Inédita.
- Maia, C. Tacuarembó. Entrevista realizada el 29 de marzo 2016. Inédita.
- Malan, E. La Paz-Colonia. Entrevista 25 de junio 2019. Inédita.
- Núñez, C. Nueva Helvecia-Colonia. Entrevista realizada julio 2019. Inédita.
- Rochón, L. Colonia. Entrevista 19 de junio de 2019. Inédita.
- Rusch, M. Nueva Palmira-Colonia. Entrevista realizada el 10 de junio de 2019. Inédita.
- Soboredo, W. Tacuarembó. Entrevista realizada el 8 de setiembre 2016 y el 15 abril de 2019 (por escrito).

Soboredo, N. Tacuarembó. Entrevista realizada el 8 de setiembre del 2015. Inédita.
Pereyra, J. Entrevista realizada el 13 de setiembre de 2019. Inédita.

ENLACES

Benavidez, Washington. Disponible en:

⟨<http://www.fluce.edu.uy/index.php/destacados/5917-con-washington-benavidez>⟩.