

PRESENTACIÓN DEL PROYECTO DE TEATRO EN EL INTERIOR DE NUESTRO PAÍS (FHCE, UDELAR)

SILVIA VIROGA

El proyecto que presentamos se origina en la inquietud de un grupo de investigadores cuyo origen está en la Maestría de Ciencias Humanas (opción Teoría e Historia del Teatro) de la FHCE (Udelar). Dicho grupo se integra de la siguiente forma: doctor Gustavo Remedi, grado 5 de Teoría Literaria, asistente grado 2 magíster Pilar de León, Magíster Silvia Viroga, magíster Juan Estrades y maestranda María Pollak. A este grupo inicial se han sumado la magíster Lucía Bruzzoni y la maestranda Estibaliz Solís.

El objetivo mediato de este trabajo es el relevamiento de la actividad teatral que ha tenido lugar en el interior de nuestro país entre 1983 y la actualidad (2019). La elección de ambas fechas no es arbitraria ya que la primera (1983) corresponde al Encuentro de Teatros del Interior realizado en el departamento de Paysandú, hecho que dará lugar, luego, a bienales. Esta actividad sostenida en el tiempo, pese al muchas veces escaso apoyo económico, logra afianzar a casi cuarenta grupos (Rela, 1994: 233). La segunda fecha, 2019, ha sido fijada porque una de las integrantes de nuestro grupo (la maestranda María Pollak) participa este año como jurado de la bienal aportando, por tanto, testimonio directo de esta actividad y brindando insumos para la investigación en curso.

Los integrantes del proyecto procuramos investigar qué tipo de obras, qué autores, qué elencos son los que han llevado adelante en este período espectáculos teatrales en el interior de nuestro país. La política macrocefálica de la capital, así como la centralización de los estudios universitarios que responden, básicamente, a fenómenos que se vienen sucediendo con autores, actores, grupos y teatros de Montevideo casi exclusivamente, genera la preocupación por sistematizar, registrar y profundizar en lo que sucede en la globalidad del país.

El trabajo propuesto, por lo tanto, pretende visibilizar lo invisible al integrar, a las investigaciones que se vienen realizando en el marco de la historia y la teoría teatral en los últimos veinte años aproximadamente en el Uruguay, un aspecto que no está debidamente tenido en cuenta: la mirada al interior de la República. La finalidad es doble: se trata, por un lado, de reconocer el valor de la actividad teatral que se viene produciendo en nuestro teatro desde hace mucho tiempo (incluso antes y durante la dictadura en nuestro país) y, por otro, registrar y estudiar de manera organizada, coherente y formal dicha actividad.

Este estudio podría llevar a plantearse la existencia de un teatro que podamos llamar «nacional» pero esto implica, entre otras cosas, la problematización del término. Siguiendo a Dubatti

podríamos preguntarnos en qué momento se constituye un teatro nacional, si este se relaciona con el hecho de que teatristas, técnicos, espectadores, críticos, sean originarios del país, escriban y hablen en la lengua de la nación, elaboren un estilo nacional, o si se torna necesario reconocer la existencia de «teatros uruguayos» y no de un teatro uruguayo (Dubatti, 2008: 13; 2012: 110). Sin embargo, no es la idea teorizar sobre este aspecto, sino relevar y analizar las obras y sus puestas entre los años mencionados (1983-2019) para evidenciar una actividad teatral que, hasta este momento, ha sido poco estudiada. Se trata, insistimos, de visibilizar lo invisible.

Es siguiendo esta línea de trabajo que nuestra investigación no se acotará a la representación de obras de teatro canónicas o no, uruguayas o extranjeras dejando de lado otras actividades artísticas, sino que pretendemos trabajar también en el relevamiento de lo que podemos llamar el teatro fuera del teatro, en especial la murga y otras manifestaciones de Carnaval. Esta aspiración, que puede parecer ambiciosa, obedece a los intereses ya generados en los investigadores del grupo. Es así que entendemos pertinente, no solo realizar un relevamiento de la actividad teatral, sino también estudiar sus manifestaciones estéticas, su dramaturgia, su organización, sus orígenes, su devenir, sus poéticas, su inserción en el contexto sociocultural del cual emergen. Con relación a estos aspectos cabe aclarar que, si bien no es nuestro objetivo realizar un análisis exhaustivo de cada obra puesta en escena, no dejaremos de lado un abordaje global de ellas en la medida en que de eso se desprendan preferencias por obras, autores y estéticas que contribuyan a iluminar las tendencias que marcan el teatro del interior de nuestro país.

Esta tarea podrá poner en evidencia lo que Dubatti (2012: 110) partiendo del aporte de otros teóricos (García Canclini, Paul Vidal de la Blache, entre otros) denomina «territorialidad» ya que esta:

... se construye a través de las prácticas culturales del hombre, una de las cuales es el mismo teatro. El hecho de considerar al teatro en contextos culturales no lo excluye de ser parte de ellos: el teatro mismo es generador y constructor de las variables de esos contextos.

Esta territorialidad es, a la vez, topográfica, diacrónica y sincrónica (Dubatti, 2012: 113 y ss.). Es topográfica en la medida en que los fenómenos teatrales se ubican en determinados contextos «geográficos-teatrales-culturales»; es diacrónica en la medida en que da cuenta de una sucesión que muestra estabilidad o cambios y es sincrónica en cuanto es posible estudiar los fenómenos teatrales en su simultaneidad y coexistencia. A partir de conceptos como este de territorialidad, esperamos poder trazar «mapas teatrales» en los diferentes departamentos de nuestro país.

Los métodos de análisis del espectáculo resultan diversos y dinámicos. El «análisis dramático» (Pavis, 2018: 19) se mueve entre las posturas de Diderot, Lessing, Brecht, pasando por la

Semiótica y la de semiótica de Lyotard y la teoría productivo-receptiva que, tal vez sea una de las más apropiadas para el análisis que este trabajo de investigación plantea como objetivo. Al respecto señala Pavis (2018: 41):

Es necesario imaginar un modelo que combine una estética de la producción y de la recepción, que estudie su tensión dialéctica y que tome en cuenta la recepción anticipada por la producción y la producción vinculada con la actividad del espectador durante la recepción.

Producción y recepción son los dos grandes momentos de todo hecho artístico y de todo «objeto estético», entendido este en el sentido que le da la Teoría de la Recepción. Es por ello que en nuestro trabajo nos proponemos estudiar y relevar los contextos socioculturales en que las puestas se generan y la recepción que han tenido. Esta recepción, además, nos permite recibir directamente de directores, actores y demás participantes del hecho teatral, opiniones y testimonios, pues el período elegido nos posibilita el acceso directo a los participantes a través de entrevistas.

Como señalan Lorena Verzera y Jorge Sala:

... los cambios en el arte no derivan directamente de los cambios sociales, pero estos sí actúan sobre aquel acentuando la relación entre las prácticas artísticas y la historia, ya sea estrechando el vínculo entre ambas o dilatándolo (en Pellettieri, 2006: 277).

Se trata de «historizar los textos», tal como señala Pellettieri (1991: 14).

Teniendo en cuenta esta afirmación de Pellettieri, es que consideramos al TD (o texto dramático) y especialmente, en nuestro caso, al TE (o texto espectacular), un discurso social ya que, al funcionar dentro de la sociedad, produce sentido. En esta dirección Eliseo Verón (1987: 19 y 20) plantea que la producción social de sentido implica una articulación entre producción, circulación y consumo:

... el «efecto de sentido» [...] se encuentra frente a dos vías diferentes, que conducen a dos modelos: un modelo de la producción del discurso y un modelo del consumo del discurso. Estos dos modelos jamás coinciden exactamente. En otras palabras: en relación con un conjunto textual dado, y para un nivel determinado de pertenencia, siempre existen dos lecturas posibles: la del proceso de producción (de generación) del discurso y la del consumo, la recepción de ese mismo discurso. [...] El concepto de circulación designa precisamente el proceso a través del cual el sistema de relaciones entre condiciones de producción y condiciones de recepción es, a su vez, producido socialmente.

En nuestra investigación, por tanto, pretendemos atender a la producción, circulación y recepción del discurso teatral a través del testimonio que brindan las diferentes puestas realizadas en diferentes

momentos y por parte de actores diversos que no son solamente aquellos que intervienen directamente en la representación, sino todos aquellos que la hacen posible: salas teatrales tradicionales o las erigidas momentáneamente para el cometido artístico, público, crítica, etcétera.

Margot Berthold (1974: 6) señala:

El misterio del teatro reside en una aparente contradicción. Es un acto creador que se agota al término de su proceso, una vela que se consume. Un cuadro o una estatua están listos y completos desde el momento de su terminación. Una representación teatral, por el contrario, transcurre, se convierte en acontecimiento y desaparece.

Si esta es la magia de la representación, nuestra investigación se propone dar cuenta de esa magia estableciendo diacrónica y sincrónicamente la diferente y múltiple actividad teatral en el interior de nuestro país.

Es importante, en cuanto a los aspectos teóricos que regirán nuestro trabajo, tener en cuenta las dos perspectivas que, según Pavis (2018: 230 y ss.) permiten «precisar el objeto del análisis de un texto dramático que se pone y emite en escena». Pavis se refiere aquí a lo que denomina «puesta en escena», por un lado y «emisión en escena», por el otro. En el primer caso se trata de «la génesis de la puesta en escena», es decir, de los elementos preparatorios para que la actuación se lleve a cabo: lectura de actores y director, aportes e intervención del escenógrafo, iluminador, vestuarista, ensayo y el establecimiento de los aspectos vocales y gestuales. En el segundo caso, «emisión en escena», se trata de la forma cómo el TD se emite en escena: la puesta en voz que realizan los actores, la indiferenciación y la incapacidad para distinguir, por parte del espectador, qué viene dado por las didascalias y qué es lo que aporta la propia puesta en escena. Resulta obvio decir que en nuestro trabajo pondremos el énfasis en la «emisión en escena», salvo que encontremos algún caso en que «la puesta en escena» resulte por algún motivo relacionado con la investigación, altamente relevante.

Los antecedentes en los estudios referidos al teatro en el interior son escasos pero sabemos de la existencia de los siguientes trabajos:

1) Omar Ostuni ha escrito tres libros: *Por los teatros del interior* (1993); *Paysandú, capital del teatro del interior* (2009); *El otro teatro uruguayo, una historia para conocernos* (2011).

2) La Asociación de Teatros del Interior (ATI) a través de sus representantes formales. Es a través de esta institución que parte de las pesquisas a realizar por el grupo de investigación, tendrán una vía abierta a grupos que formalmente se encuentran en actividad, pero sobre los cuales no hay una mirada de observación y análisis.

3) Existe también una documentación formal que tiene visibilidad a través de las Bienales realizadas en Paysandú.

4) La maestranda Estibalíz Solís Carvajal ha proporcionado, en su investigación para la tesis, algunos datos importantes que de algún modo cierran los antecedentes y el estado de la cuestión y permiten partir de una construcción que se pretende contribuir a afianzar con el proyecto presentado.

5) Algunos integrantes del grupo han realizado ya, un relevamiento de actividad teatral en algunos departamentos.

Víctor Manuel Leites en el prólogo al libro de Ostuni *El otro teatro uruguayo, una historia para conocernos* (2011: 7) señala:

Sucede que las capitales, aun las comparativamente modestas como Montevideo a excepción de los últimos tiempos en algunos organismos, tienden a ignorar las realizaciones culturales del interior de sus países. Esta tendencia centralista general y recurrente en un país del tamaño del nuestro, ha generado una insistente preocupación últimamente traducida en propósitos y planes ministeriales sobre cuya eficacia el futuro dirá.

Esta posición justifica y avala nuestra preocupación por relevar y visibilizar lo que ocurre en el interior de nuestro país con los diferentes grupos teatrales que han actuado y actúan en diferentes departamentos.

El trabajo de investigación se realizará en territorio y a través de entrevistas modelos que puedan servir de base para propuestas comparativas entre diferentes directores y distintas poéticas seleccionadas por cada uno de ellos. En la entrevista, tal como señala Geirola (2007: 13):

... se conversa sobre su formación artística, la función del público o del perfil del espectador en su proyecto de puesta en escena, su relación con la producción, cuando la hay, las transformaciones del espectáculo que imponen las giras o festivales, la selección de la obra y del elenco, el trabajo con el actor o con el dramaturgo, si lo hubiera, etcétera.

Por lo expuesto, pensamos que nuestro proyecto puede resultar un aporte interesante a la historia del teatro uruguayo porque, como dice Pellettieri (2005: 13):

... si aceptamos que toda persona que escribe, dirige, lee o presencia un espectáculo teatral es el resultado de un pasado que actúa sobre ella, sea o no consciente de este hecho, conozca o no sus detalles, podemos deducir sin dificultades la categoría de historicidad del teatro.

El producto de las distintas etapas de esta investigación se expondría en las Jornadas de Investigación de la FHCE, en los Coloquios de Teatro organizados por el Departamento de Teoría y Metodología Literarias de la FHCE, en las organizaciones de teatro del interior, en publicaciones en revistas y/o libros y en una publicación con un compilador que exponga los resultados finales como corolario de la investigación. En el marco del GETEA, presentamos hoy nuestro proyecto de investigación y esperamos seguir contando con este espacio para presentar aquí también los avances de nuestro trabajo.

Hasta aquí, los lineamientos generales de dicho trabajo, que serán desarrollados por los restantes integrantes del grupo de investigación.

BIBLIOGRAFÍA

- Berthold, M. (1974). *Historia social del teatro*. Madrid: Guadarrama.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedeútica*. Buenos Aires: Atuel.
- Pavis, P. (2018). *El análisis de los espectáculos*. Buenos Aires: Paidós.
- Pellettieri, O. (1991). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2005). *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2006). *Teatro del pueblo. Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.
- Rela, W. (1994). *Teatro uruguayo 1808-1994*. Montevideo: Academia Uruguaya de Letras.
- Verón, E. (1987). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Buenos Aires: Gedisa.