ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

22 | 2015

La révolution théâtrale dans le Río de la Plata

Nuevos espacios escénicos en el teatro uruguayo

De nouveaux espaces scéniques dans le théâtre uruguayen

New Theatrical Spaces for the Uruguayan Stage

Nicasio Perera San Martín

Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/ilcea/3194>

DOI: 10.4000/ilcea.3194

ISSN: 2101-0609

Editor

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Edición impresa

ISBN: 978-2-84310-295-0

ISSN: 1639-6073

Referencia electrónica

Nicasio Perera San Martín, « Nuevos espacios escénicos en el teatro uruguayo », *ILCEA* [En línea], 22 | 2015, Publicado el 01 marzo 2015, consultado el 30 abril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3194> ; DOI : 10.4000/ilcea.3194

Este documento fue generado automáticamente el 30 abril 2019.

© ILCEA

Nuevos espacios escénicos en el teatro uruguayo

De nouveaux espaces scéniques dans le théâtre uruguayen

New Theatrical Spaces for the Uruguayan Stage

Nicasio Perera San Martín

- 1 La tradición del “teatro a la italiana” tuvo un largo período de predominancia casi exclusiva en toda Europa, sobre todo a partir del siglo XIX. Como en el resto del mundo occidental, la actividad teatral uruguaya estuvo durante largo tiempo dominada por el modelo del “teatro a la italiana”, con su escena frontal, sus bambalinas, la poco disimulada —y a veces indiscreta— presencia del apuntador, su telón de boca, sus decorados ocultando traspuntes y utilería.
- 2 Estos últimos elementos, inaccesibles al público, generan un espacio cargado de misterio, como lo sugiere la expresión corriente “entre bambalinas”. Ese “más allá” de la escena, que la ficción se apropia, y el público sólo puede imaginar, suele ser la fuente de todo tipo de acontecimientos que van constituyendo la intriga, cómica o dramática que la acción expone.
- 3 El conjunto de estos elementos constituye la matriz de una serie de convenciones que, a su vez, generan todo un lenguaje dramático, estrictamente codificado. En dicho modelo, el telón de boca se integró muy temprano en el lenguaje retórico del género, constituyendo el eje de separación entre el lugar de la acción dramática con sus atributos, y la sala, con sus butacas de platea, sus palcos y galerías. De hecho, se convierte en el eje de separación entre el mundo de la ficción y el mundo real, entre los actores y su público. Deviene la clave de la convención que “naturaliza” el espectáculo. El cuestionamiento de dicho modelo implica la revisión de todos los términos de la convención.
- 4 Pero antes de entrar a la descripción concreta de la experimentación que se refiere al *espacio escénico*, conviene señalar que ese cuestionamiento no es un fenómeno aislado, sino que se inscribe en un proceso general que afecta tanto al texto, como al estatuto del director, a la función y comportamiento de los actores, y a la importancia y significación

que el teatro reviste en la sociedad. Las primicias de esa *crisis* del teatro aparecen a mediados del siglo XX, en la inmediata posguerra.

El teatro circular

- 5 Contemporáneamente a la multiplicación de las infracciones al principio de la escena como espacio cerrado (entradas por la sala, intervención en el diálogo de actores instalados entre el público, instalación de una escena bis en una galería), aparece en Montevideo, en 1954, el primer teatro circular, que aún hoy funciona, en el mismo local, bajo la simple designación de “Teatro Circular”.
- 6 Como su nombre lo indica, se trata de un espacio circular *abierto*, que implica la desaparición de ese eje medular que era el telón, hasta entonces celosamente conservado, incluso en representaciones de tipo marginal, como el “tinglado”, las marionetas o el “guignol”. En el teatro “circular”, la función retórica del telón es subrogada por los juegos de luces, con un doble valor agregado: la sensación de misterio que genera la oscuridad total, tanto en la sala como en la escena, y la sensación de entrar *in media res*, puesto que en esas formas de experiencia, los actores suelen aprovechar la oscuridad para instalarse en la escena e incluso, a veces, para iniciar la acción.
- 7 La desaparición de la frontera y la distancia instala la acción al mismo nivel que el público (al menos el de primera fila), y los actores circulan por corredores que obliteran toda separación entre los dos “universos” enfrentados o, mejor dicho, confrontados, de manera mucho más directa —por no decir violenta— sin interrupción.
- 8 Pinter, o Musset, representados en estas condiciones —y evocamos espectáculos de la primera época, que nosotros mismos tuvimos ocasión de ver— dejaban en el espectador no sólo la perturbación intelectual que provocan los comportamientos “perversos”, sino la sensación física de haber participado en ellos, de haber sido cómplices de *Lorenzaccio*, o celestinas del *amante*. En todo caso, no había forma de salir indemne, a disfrutar de la “soupe à l’oignon”, para caracterizar —y caricaturizar— drásticamente la situación del espectador del siglo XIX.
- 9 El “teatro circular” es una verdadera revolución estética, no sólo para el espectador, como lo venimos viendo, sino también para el actor que, por decirlo pronto y mal, ya no tiene espaldas, debe configurar una forma de representación “integral”, que involucra todo su cuerpo y le hace enteramente “pasto” del ojo del espectador.
- 10 Algunos de los elementos que venimos analizando, incluidas las piezas teatrales referidas, nos sugieren una primera hipótesis: el teatro circular tiene vocación a representar un teatro “intimista”, en el cual predominan los conflictos morales. Estamos en las antípodas del modelo clásico griego y de su vocación épica. Sin embargo, esto probablemente tenga más que ver con las dimensiones de la *arena* y de las salas, que con su naturaleza. La perennidad de este tipo de espectáculos —hoy, a más de medio siglo de su creación, hay por lo menos tres salas de teatro circular en Montevideo— nos demuestra que la experiencia ha generado una nueva apetencia estética y nos exime de otros comentarios.
- 11 Sin embargo, es preciso señalar que la diversificación de los espacios escénicos contemporáneos, donde el elemento predominante parece ser la ausencia de normas, relega la codificación propia del circular a “otra época”. Y es tal vez por eso que, en los últimos años, el circular se convierte en campo de predilección de otras

experimentaciones (sobre el texto, sobre la actuación, sobre el decorado, la utilería y las luces).

Anexión de espacios privados, comerciales y públicos

- 12 Como en todo el mundo, la escena uruguaya se ha diversificado. Si bien el teatro “oficial” (léase “Comedia Nacional de Montevideo”), a pesar de multiplicar las salas y las giras, parece aferrado al modelo tradicional, el teatro “independiente” (especificidad regional) y las nuevas formas de teatro “comercial” multiplican las experiencias innovadoras.
- 13 Recientemente, los escenarios montevidéanos se han enriquecido anexando tal o cual mansión privada, donde se realizan espectáculos durante los cuales el público deambula por diferentes salas, corredores y escaleras, u organizando espectáculos en antiguos locales comerciales, que conservan parte de su antiguo decorado, o saliendo del teatro, actores y público, para cruzar la calle e instalarse en la plaza de enfrente.
- 14 El ejemplo más elocuente de la primera variedad está conformado por los espectáculos que tienen lugar en el “Palacio Pittamiglio”. La especificidad del lugar es tal, que conviene detallarla. Humberto Pittamiglio (1887-1966) fue un ingeniero y alquimista de origen italiano que —entre otras cosas— hizo construir, sobre la Rambla de Punta Carretas, una mansión laberíntica, cuyo emblema es una “Victoria de Samotracia” a escala original, que domina su fachada. A esta mansión están ligadas varias leyendas, como la que dice que habría albergado el Santo Grial y numerosos documentos que el propio Papa habría ordenado recuperar a la muerte de su propietario. Todo esto para decir que el público que asiste a un espectáculo en dicho lugar, está fuertemente condicionado.
- 15 Allí, una representación de *La casa de Bernarda Alba* (2012) comienza en un patio interior, con una penumbra y una fuente de marcado sabor andaluz, prosigue en pasadizos y portales que nos llevan a una sala, donde el público termina por sentarse y donde el espectáculo toma un giro tradicional. El ingreso a dicha sala es precedido por un par de escenas, agregadas al texto lorquiano, que subrayan la penetración en la intimidad y la presencia de los fantasmas de la tradición que habitan esos lugares. Los espacios sucesivos tienen un eco de autenticidad y de opulencia que conviene mejor al medio social que se representa en la obra, en contraposición a los encalados y austeros decorados tradicionales en sus puestas en escena. El recorrido figura una penetración progresiva del espacio interior en que se desarrolla ese drama “de puertas adentro” que es la tragedia de García Lorca.
- 16 Independientemente de las libertades que el director se toma con el texto y los personajes originales, ese tipo de representación renueva una obra cuya frecuencia sobre las tablas ha terminado por desgastar su impacto dramático: el espacio escénico se convierte así en protagonista de una versión en la cual el desdoblamiento del personaje de Bernarda Alba simboliza con acierto la proyección social de la intriga. Las futuras representaciones que se ofrezcan en dicho lugar mostrarán en qué medida su éxito está ligado a la singularidad del espacio.
- 17 En cuanto a los espacios comerciales, tomaremos dos ejemplos, que presentan, a su vez, diferentes tipos de espectáculos. El primero es la “Vieja Farmacia Solís”, que conserva intacto su decorado de principios del siglo xx, con sus escaparates, estanterías y, sobre todo, sus frascos, bollones y otros recipientes que ostentan sus inscripciones, a menudo en latín. El local se encuentra situado en un antiguo barrio totalmente desarticulado por

la presión urbanística y es notoriamente propicio a la nostalgia tanguera y a la recuperación de la memoria colectiva. En ese ámbito modernista se han dispuesto mesas y sillas, a la manera de un café, y se ofrecen, por ejemplo, espectáculos que combinan breves “sketchs” y números cantados, interpretados por *actores*, conocidos por su actividad *teatral*. Es inútil destacar las similitudes con el “café-théâtre” tal como se lo practica en Francia, si no se toman en cuenta los factores de hibridación de un espectáculo que funciona a puertas cerradas, con horarios estrictos y reservas de localidades, como los teatros tradicionales. Estamos pues ante espectáculos que obliteran la noción de *obra*, diluyen la función de *autor*, pero conservan los mecanismos exteriores de la representación teatral tradicional. En ese mismo local se han representado obras que recogen textos del dibujante y humorista argentino Roberto Fontanarrosa. Es obvio que dichos espectáculos ponen en cuestión la noción de género.

- 18 El otro ejemplo es el de un espectáculo propuesto en 2011, con motivo del centenario de la muerte de Florencio Sánchez, en un viejo “almacén y bar” de una típica esquina montevideana, en la calle Juan Paullier. Allí se representaba el célebre drama del alcoholismo, *Los muertos*, en una versión modernizada, amputada de la réplica emblemática “Un hombre sin voluntad es un muerto que camina”, pero incluyendo el desplazamiento de público y actores al sótano, donde se agudizaban, en tono de farsa, los rasgos naturalistas más sórdidos de la pieza. No tenemos noticia de que se hayan organizado allí nuevos espectáculos, pero éste vuelve a situar al espacio escénico como protagonista de la representación de un clásico revisitado, con la intención notoria de revigorizar un texto desgastado, tanto por el paso del tiempo, como por su propia celebridad.
- 19 En cuanto a la apropiación de espacios públicos, citaremos otros dos ejemplos de naturaleza muy diferente. El humorista Jorge Esmoris, actor, director y autor de sus propios textos o montajes textuales y canciones, ha cerrado varios de sus espectáculos en la “Sala Zitarrosa” invitando al público a trasladarse a la Plaza de “El entrevero”, situada frente al teatro. Allí, el espectáculo se prolonga, improvisando diálogos e intercambios entre público y actores, mientras los pequeños grupos que se forman, van disolviéndose. No sabríamos decir si la proximidad, el nombre de la plaza u otros motivos inspiraron al cómico, pero es indudable que allí se produce un “entrevero” que, como en otros ejemplos ya citados, anula la distancia entre la escena y la sala, entre el actor activo y gesticulante y el espectador pasivo e inmóvil, allanándole a éste el retorno a una actividad normal. Algo así como un decir “aquí no ha pasado nada”, perfectamente acorde con la frivolidad voluntaria del espectáculo.
- 20 El otro ejemplo nos lleva a la antípoda: la mítica Compañía Teatral de “El Galpón” ha montado representaciones, en el viejo Cementerio Central de Montevideo, el 1° y 2 de noviembre, de la segunda parte de... “Don Juan Tenorio”, de Zorrilla. Otra vez no sabríamos decir qué les inspiró, si la más que centenaria tradición española de representar dicha obra en el Día de Difuntos, o su prolongación en México, donde “El Galpón” vivió el exilio de la dictadura. En todo caso, la innovación, por insólita que pueda parecer, no hace sino reanudar con uno de los pilares de la cultura hispánica, devolviéndole al viejo tema de la seducción y la muerte su nervadura metafísica.
- 21 Todo nos hace pensar que participan del mismo movimiento de dinámica trascendente espectáculos que no hemos podido ver, creados por la autora y directora Mariana Percovich, en una sinagoga y en un gimnasio deportivo. En todo caso, tienen en común el gesto de sacar al teatro del teatro, y llevarlo a espacios inusuales, que permiten inscribir

en el espectáculo referencias sagradas, en el primer caso, heroicas en el segundo. En efecto, la sinagoga evoca inevitablemente un ritual religioso, una concepción particular de la relación entre lo sagrado y lo profano, una Historia y unas historias, antiguas y modernas, que se convierten en contexto del espectáculo. Por su parte, el gimnasio, como campo de la competencia deportiva y los atuendos correspondientes de los personajes configuran, según declaraciones explícitas de la creadora, metáforas del “héroe” contemporáneo. En ambos casos, nos referimos a ejemplos únicos, en los cuales resulta difícil disociar los distintos componentes y analizar la incidencia de cada uno.

La escena móvil

- 22 Uno de los ejemplos más perdurables de esta renovación del espacio escénico viene constituido por representaciones que se desarrollan en autobuses (“ómnibus”, en montevideano básico) del transporte urbano. La experiencia tiene su origen en la obra “Fango negro” (1985), del escritor venezolano José Gabriel Núñez. Adaptada en Uruguay por la compañía que dirige Marcelino Duffau, le dio nombre a ésta y a la obra que representa desde hace alrededor de veinte años: “Barro negro”.
- 23 Con un movimiento relativamente limitado de “pasajeros” que suben y bajan (pueden ser actores), el ómnibus va recorriendo barrios ligados o no a la intriga dramática. Allí se desarrollan pequeñas escenas, que a veces se concatenan, al intervenir otro “pasajero” en un diálogo ya entablado. Desfilan así numerosos tipos sociales que van ilustrando el diario convivir de los habitantes de la ciudad, sus deseos, sus esperanzas, sus ilusiones, su violencia... El ómnibus hace una larga parada en una “boîte” de mala muerte, llamada “La boca del lobo”, donde los pasajeros pueden tomar una copa o bailar una pieza entre sí o con alguno de los actores. Luego, retoma su recorrido.
- 24 Huelga decir que el humor es el ingrediente principal de los diálogos, pero la recurrencia de las escenas de violencia de género, dirigida a las mujeres, le da otra significación y otro alcance a su contenido. Como el propio recorrido, los actores, las escenas y los diálogos van cambiando a lo largo de los años, constituyendo una especie de “work in progress” al cual los espectadores/pasajeros suelen aportar su granito de arena.
- 25 Confesamos no saber si ese tipo de experiencia se ha desarrollado con frecuencia en otros países, pero nos parece inevitable subrayar que parece incompatible con una verdadera trama dramática, con algo que pueda, en cierta forma, llamarse una *obra* teatral.

Algunas conclusiones

- 26 Hasta aquí, hemos descrito algunas características de los principales ejemplos de la renovación del espacio escénico montevideano. Las ineludibles alusiones a otros componentes del fenómeno teatral nos hacen dudar del alcance y validez de una evaluación estrictamente limitada a la cuestión del *espacio* escénico.
- 27 Por otra parte, la génesis del teatro uruguayo lo inscribe de pleno en la tradición occidental y nos impide considerarlo independientemente de la *crisis* generalizada del teatro, a la que aludíamos en nuestra introducción.
- 28 Los límites de muchas de las experiencias descritas, su carácter irrepetible, las relegan a la condición de epifenómenos de existencia y significación fugaz, pasado el brillo de la

novedad y el éxito. La más duradera de ellas, el teatro circular, constituye un modelo alternativo que, después de haber entrado en competencia con la escena tradicional, representando obras del repertorio clásico, ha entrado a su vez en las formas más extremas de ilustración de la *crisis general*.

- 29 Por último diríamos que la mayor parte de ellas aparecen como formas de resistencia a dicha crisis, como intentos de hacer sobrevivir al teatro, más allá de la sacralización del texto, más allá de la noción misma de autor, más allá de las convenciones retóricas.

RESÚMENES

Como en el resto del mundo occidental, la actividad teatral uruguaya estuvo durante largo tiempo dominada por el modelo del “teatro a la italiana”. En dicho modelo, el telón de boca se integró muy temprano en el lenguaje retórico del género, constituyendo el eje de separación entre el lugar de la acción dramática con sus atributos, y la sala. El cuestionamiento de dicho modelo implica la revisión de todos los términos de la convención.

Contemporáneamente a la multiplicación de las infracciones al principio de la escena como espacio cerrado (entradas por la sala, intervención en el diálogo de actores instalados entre el público, instalación de una escena bis en una galería), aparece en Montevideo, en 1954, el primer teatro circular. La desaparición de la frontera y la distancia instala la acción al mismo nivel que el público. Los actores circulan por corredores que obliteran toda separación entre los dos “universos” confrontados.

Más recientemente, los escenarios montevidianos se han enriquecido anexando tal o cual mansión privada, donde se realizan espectáculos durante los cuales el público deambula por diferentes salas, corredores y escaleras, u organizando espectáculos en antiguos locales comerciales, que conservan parte de su antiguo decorado, o saliendo del teatro, actores y público, para cruzar la calle e instalarse en la plaza de enfrente. El ejemplo más reciente de esta renovación del espacio escénico viene constituido por representaciones que se desarrollan en autobuses del transporte urbano. Con un movimiento relativamente limitado de “pasajeros”.

Comme dans tout le monde occidental, l'activité théâtrale uruguayenne a été pendant longtemps dominée par le modèle du « théâtre à l'italienne ». Dans ce modèle, le rideau a intégré très rapidement le langage rhétorique du genre en tant qu'axe de séparation entre l'espace de l'action dramatique, avec ses attributs, et la salle. La remise en question de ce modèle entraîne la révision de tous les termes de la convention.

Parallèlement au développement de toutes sortes d'infractions au principe de la scène comme espace fermé (entrées en scène par la salle, acteurs assis parmi le public, installation d'une scène bis dans une galerie), le premier théâtre en rond fait son apparition à Montevideo, en 1954. La disparition de la frontière et de la distance situe l'action au même niveau que le public ; les acteurs circulent dans des couloirs qui oblitèrent toute séparation entre les deux « univers » confrontés.

Plus récemment, la scène uruguayenne s'est enrichie en annexant tel ou tel hôtel particulier où, pendant le spectacle, le public déambule dans différentes salles, corridors ou escaliers ; ou bien en organisant des spectacles dans d'anciens locaux commerciaux, qui conservent une partie de leurs aménagements, ou encore en sortant du théâtre, public et acteurs, pour traverser la rue et

s'installer sur la place d'en face. Le dernier exemple de cette rénovation de l'espace scénique est constitué par des spectacles qui se déroulent dans des autobus du transport urbain, avec un mouvement limité de « passagers ».

As in the rest of the western world, the model of the "Italian theatre" has long prevailed on the Uruguayan stage. In this model, the curtain was included very early in the rhetorical language of the stage as a divider between the space of the drama, with its attributes, and the front of the house. The questioning of this model results in a shift of all traditional codes.

In parallel to the development of all sorts of breaches of the principle of the stage as a closed space (e.g. actors entering via the front of the house, actors sitting among the audience, setting up a second stage in a gallery ...), the first arena theatre opened in Montevideo in 1954. With no divider and no distance, the action is now level with the audience. The actors walk around corridors that abolish any division between the two seemingly opposite worlds of reality and fiction.

More recently, the Uruguayan stage has enhanced and widened its range by annexing mansions houses where, during the performance, the audience strolls about various rooms, corridors and staircases; by having shows in former commercial premises which have retained some of their facilities; or by both actors and members of the public getting out of the theatre and into the street to perform in a nearby square. The most recent example of this renewal of the theatrical space consists of shows performed in city buses, with actors entering and exiting the bus-stage as would normal commuters.

ÍNDICE

Mots-clés: rideau, théâtre en rond, scène mobile

Palabras claves: telón, teatro circular, escena móvil

Keywords: curtain, round theatre, mobile stage

AUTOR

NICASIO PERERA SAN MARTÍN

Université de Poitiers, C.R.L.A.