



Recepción productiva del teatro francés en el Uruguay

Roger Mirza
Crítico teatral

Si todo texto es un intertexto y todo sistema cultural un sistema polifónico donde se superponen objetos heterogéneos, que se cruzan con los de otras culturas que lo atraviesan y con las que se encuentra de algún modo en contacto, en permanente diálogo interdiscursivo, esta situación se acentúa en las culturas contemporáneas y especialmente en las periféricas, donde la hibridación y la mezcla son la norma (García Canclini, 1994: *passim*); culturas de la reproducción y la imitación de los modelos centrales, que han adoptado muchas veces las formas liberadoras de la reelaboración y apropiación crítica o irónica de aquellos modelos o las de la sátira, la parodia y el pastiche en una compleja y dinámica relación (Richard, 1994: 218 y ss.). Esta heterogeneidad de los sistemas se acentúa aún más al tratarse de un arte tan complejo como el teatro, en el que la polifonía adquiere, además, algunos rasgos específicos. En efecto, a la superposición de textos de múltiple procedencia se agregan, en el sistema teatral, sus particulares condiciones de producción y recepción, así como los cruzamientos con otras artes, especialmente la música y las artes plásticas, que configuran, a su vez, sus propios sistemas.

De este modo las obras de dramaturgos uruguayos —contemporáneos o no— coexisten con los textos en español de autores rioplatenses, hispanoamericanos o españoles, pero también con clásicos traducidos provenientes principalmente de Europa y Estados Unidos, pero ocasionalmente, también, de otras regiones, desde la tragedia griega antigua hasta las vanguar-

días francesas del siglo XX, en versiones que son siempre reinterpretaciones y nuevas propuestas de sentido; más aún si se trata de textos de culturas alejadas de la nuestra o de adaptaciones libres de textos —dramáticos o no— de diverso origen. En este diálogo intertextual e interdiscursivo, donde se cruzan lo nuevo con lo viejo, lo propio y lo ajeno, lo popular y lo culto, en una hibridez característica de la cultura latinoamericana (García Canclini, 1992 p. 14 y ss.), la adaptación, traducción y puesta en escena de espectáculos teatrales a partir de textos de una alteridad heterogénea es una poderosa forma de enriquecimiento de la propia cultura.

En este sentido el sistema teatral uruguayo se ha caracterizado, desde sus orígenes, no sólo por la fuerte presencia hasta comienzos del siglo XX de compañías extranjeras, de paso por la capital o relativamente estables, que presentaban espectáculos en español, en italiano o en francés, sino también por la frecuencia de las traducciones y adaptaciones, entre las cuales la presencia de intertextos franceses es particularmente relevante.

Algunos antecedentes

Los orígenes de la presencia francesa en el Uruguay, después de múltiples y variadas incursiones de exploradores, comerciantes y científicos, anteriores aún a la fundación de Montevideo (1724), se remontan a la fuerte inmigración de mediados del siglo pasado, sobre todo en las décadas del treinta y del

cuarenta, periodo en el que se ha estimado que ingresaron al puerto de Montevideo alrededor de quince mil inmigrantes franceses y, entre ellos, numerosos oficiales del Imperio de Napoleón y liberales que prefirieron el exilio a la Restauración de la monarquía en Francia. Estos llegaron a constituir casi la mitad de la población extranjera en el Uruguay y la cuarta parte de su población total.

Esta presencia se haría notar durante el prolongado sitio de Montevideo (de 1843 a 1851) en el que tres mil franceses formaron filas voluntariamente en defensa de la ciudad, creando un escuadrón de **Legionarios Franceses** (Duprey, 1952: 183 y ss.). En ese cuerpo militar, en el que llegaron a combatir unos seis mil hombres (y perdieron la vida alrededor de mil), figuran algunos parientes de los tres notables poetas franco-uruguayos: el tío y el padrino de Isidore Ducasse, así como los abuelos de Jules Laforgue y de Jules Supervielle (Duprey, 1952: 350), lo que muestra hasta qué punto su presencia en el país tenía fuerte arraigo y no se debía a una estadia pasajera.

La identificación de los franceses con los destinos de la ciudad se vuelve aún más notoria cuando casi un año después, ante la disolución de la columna en 1844 por parte de las autoridades por razones de política internacional, muchos renuncian a su nacionalidad francesa para continuar la lucha uniéndose a los criollos y sellando, de ese modo, una intensa relación de amistad que se prolongará hasta nuestros días.

A los ya mencionados soldados del Imperio y liberales se agregaron numerosos obreros, después de la revolución de 1848 en Francia, que se asimilaron progresivamente al resto de la población criolla, dejando importantes huellas en la vida ciudadana y en la cultura del país (Gilles, 1952: 139). Por otra parte, varios periódicos franceses aparecen en la época y seguirán editándose hasta mediados del siglo XX con intermitencias, destacándose especialmente *Le Patriote Français* de 1843 a 1850, con unos dos mil seiscientos números de 1843 a 1850 (Duprey, 1952: 173) y casi un siglo después los *Cahiers Français* durante la Segunda Guerra Mundial. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, el flujo de inmigrantes franceses fue decayendo gra-

dualmente hasta casi desaparecer en los años sesenta del siglo XX. Las relaciones intelectuales franco-uruguayas, en cambio, que habían alcanzado un amplio desarrollo, seguirán siendo intensas (Gilles, 1952: 142 y ss.), a tal punto que hasta 1990 se mantuvo la enseñanza obligatoria del francés como segunda lengua del país en todos los centros de Enseñanza Secundaria públicos y privados.

A la huella que dejó la lucha compartida durante el sitio y la integración de los descendientes de aquellos inmigrantes a la población del país se puede haber agregado, en el imaginario colectivo de los uruguayos, las simpatías por los ideales de la Revolución Francesa y por las ideas republicanas. Es de notar, también, que el Uruguay apoyó a Francia en las dos Guerras Mundiales enviando voluntarios para las filas de la Legión Extranjera y para la *Première Division Française Libre*. Al finalizar la Primera Guerra Mundial, además, el gobierno uruguayo, bajo la presidencia de Baltasar Brum, hizo liquidar las importantes deudas contraídas por Francia con nuestro país y, al conocerse la liberación de París al final de la Segunda Guerra Mundial el 25 de agosto de 1944, el propio presidente Juan José Amézcaga se lanzó a la calle con todos sus ministros para festejar junto a una gran manifestación popular que nació espontáneamente (Duprey, 1952: 352).

Por otra parte, la influencia francesa resultó decisiva en la naciente Universidad Mayor en la segunda mitad del siglo XIX, tanto en medicina (la mitad de los médicos del Sitio de Montevideo habían sido franceses) como en Matemáticas, Filosofía, Ciencias y Jurisprudencia. El modelo del plan de estudios y aproximadamente la mitad de los textos recomendados para esos estudios eran franceses, todo lo cual influyó intensamente en la formación de profesionales e intelectuales uruguayos, creando una corriente francófila que también incidió en la obra de ensayistas como José Enrique Rodó, de poetas como Julio Herrera y Reissig y de filósofos como Carlos Vaz Ferreira. Del mismo modo, el reconocimiento mundial de las figuras de los tres poetas franco-uruguayos Isidore Ducasse (Lautréamont), Jules Laforgue y Jules Supervielle, contribuyeron a enriquecer la historia de esa relación.

Actores y directores: de Sarah Bernhardt a Jean Louis Barrault y Philippe Adrien

En cuanto a lo específicamente teatral, ya en los años treinta del siglo XIX el teatro francés, generalmente traducido, tenía una fuerte presencia en el repertorio de la Casa de Comedias, con traducciones de obras de Corneille, Racine, Molière, Voltaire, Victor Hugo y Alejandro Dumas, o con representaciones en francés de estos autores por parte del Théâtre Français (o Teatro de Aficionados Franceses), fundado en Montevideo en 1837. Con la inauguración del Teatro Solís en 1856 (con capacidad para más de mil quinientas personas) se multiplicó la actividad teatral y en 1862 el Teatro Franco-Oriental toma el lugar del Teatro de Aficionados Franceses, mientras se multiplican las visitas de compañías extranjeras. De este modo se crea la tradición de un público conocedor que asegurará el éxito de Sarah Bernhardt y Coquelin en sus reiteradas visitas a fines del siglo pasado y comienzos de éste, hasta la recordada presencia de Louis Jovet durante la Segunda Guerra Mundial o las más próximas de Jean Louis Barrault y Madeleine Renaud (Duprey, 1952: 343). La propia Sarah Bernhardt, que se presentó varias veces en escenarios montevideanos, será quien inaugure, en su primera presentación en la capital uruguaya y en función de gala, la iluminación eléctrica del Teatro Solís en 1887 (Legido, 1968: 76) y más de quince años después será la encargada de inaugurar el Teatro Urquiza con **La Sorcière** de V. Sardou en 1905 (Castellanos, 1971: 240).

Hacia mediados de siglo esa influencia fue decisiva: las compañías visitantes presentaban cinco o seis títulos a lo largo de varias semanas y aún meses, como la recordada presencia de Louis Jovet en Montevideo en 1941 que la historiografía teatral uruguaya destaca como *la temporada más brillante que tuviera nuestro teatro en la época*, con títulos que *significaban lo más avanzado del teatro francés de entre ambas guerras: Ondine, La guerre de Troie n'aura pas lieu, Knock ou le triomphe de la médecine*" (Legido, 1968:41). A Jovet lo siguieron, entre otros, Fernand Ledoux con el Théâtre du Vieux Colombier, Jean Vilar con el T.N.P. (Théâtre

National Populaire) junto a María Casares y especialmente la Compañía de Jean Louis Barrault y Madeleine Renaud, quienes luego volvieron con el Théâtre de France y la Comédie Française, realizando temporadas con varias obras, cada dos o tres años, en las décadas del cincuenta y el sesenta (Legido, 1968: 99-100).

Aunque esa frecuencia de visitas de importantes compañías francesas ha decaído posteriormente, puede señalarse una pequeña recuperación en la última década, después del retorno del país a la democracia y en parte gracias a la existencia, desde 1984 y en forma bienal, de la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo. Por otra parte algunos espectáculos de elencos visitantes franceses en estos últimos años fueron de real jerarquía y produjeron una fuerte impresión en el público uruguayo, como los de Philippe Genty, con la maravillosa magia y poesía de sus marionetas (1988 y 1992) o el hiperrealismo y descacharrante humor sangriento del grupo Royal de Luxe con su **Roman photo, tournage** (1989) o **La verdadera historia de Francia** (1992), de gran impacto visual, permanente inventiva e ironía.

Como acontecimiento aparte, la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, organizada por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay, contó también con la presencia francesa desde su primera edición en 1984. Apoyada por acuerdos oficiales bilaterales, fue la presencia europea más constante en las siete ediciones, con **Entre chien et loup**, sutil e inteligente pieza de Daniel Lemahieu, por el Théâtre de Ville Neuve D'Ascq, Lille, bajo la dirección de Pierre Etienne Heyman (1984), seguida de un tradicional y olvidable **Avare** de Molière con un gran actor Gérard Caillaud y el Théâtre du Triangle (1986), **Circuits Clandestins**, una joven e interesante propuesta dirigida por Patrice Bigel (1988), **Attention la marche** (1990) un excelente trabajo de conjunto por el Théâtre du Mouvement, bajo la dirección de Claire Heggen e Ives Marc, **On s'aimait trop pour se voir tous les jours** (1992) de Guy Allouche bajo su dirección con el Ballatum Théâtre, un espectáculo también renovador y muy bien resuelto, que apuesta a la expresividad física y violenta de los jóvenes actores y, finalmente, la

impecable puesta en escena de **En attendant Godot** de Beckett, con el Théâtre de la Tempête bajo la dirección de Philippe Adrien en 1996.

Intertextos franceses en el sistema teatral uruguayo

Junto a esta presencia directa del teatro francés en el Uruguay, y casi exclusivamente en Montevideo, debe tenerse en cuenta, también, la incidencia de los intertextos franceses en versiones uruguayas en las temporadas teatrales. Así puede observarse en las décadas de los sesenta y hasta mediados de los ochenta que, sobre un total de alrededor de 44 montajes anuales, un promedio de cinco a seis obras eran traducciones de textos franceses, con un par de momentos destacados: en 1973 hubo nueve puestas en escena de obras francesas en Montevideo y en 1975, ocho, cifra que vuelve a ser alcanzada recién en 1995 (Mirza, 1997b).

En este sentido los autores más frecuentados tanto por la Comedia Nacional como por los teatros independientes fueron Molière, Racine, Voltaire, Musset, Feydeau, Montherlant, Giraudoux, Anouilh, Camus, Sartre y, a partir de los años sesenta, Beckett, Ionesco, Duras, Genet, junto a algunos montajes, por grupos independientes, de textos de Alfred Jarry, Roger Vitrac y Boris Vian. Debe señalarse que el autor francés más representado, sin embargo, sigue siendo Molière, de quien se dio recientemente una nueva y cuidadosa versión del **Tartufo** (después de una recordada y excelente escenificación del mismo texto por Teatro El Galpón, bajo la dirección de Rubén Yáñez, en 1987) por el Teatro Aquelarre (1995) bajo la dirección de Ernesto Clavijo. Se destacaron también las recientes adaptaciones de **Las relaciones peligrosas** (*Les liaisons dangereuses*) de

Choderlos de Laclos, bajo la dirección de Antonio Larreta (1995) y **Cyrano de Bergerac** de Edmond Rostand bajo la dirección de Sergio Blanco (1995) con una atractiva propuesta espacial y un discutible intento de traducción en verso. Más sometidas al modelo han resultado las adaptaciones de **Candide** de Voltaire en sus dos versiones más recientes: por Teatro El Tinglado en 1990, y por la Compañía Italia Fausta en 1997, bajo la dirección de Omar Varela.

Entre las revisiones irónicas de algunos textos canónicos, una desenfadada y personal adaptación libre del **Don Juan** de Molière por Alvaro Ahunchain, bajo su propia dirección que tuvo como título **Don Juan o la orgía de piedra** (Teatro Circular, 1990), resultó una desmitificadora reelaboración del texto y el personaje originales. Una gran cama redonda y giratoria ocupaba todo el espacio escénico, una camatierra-lecho de piel de oveja de donde brotaban brazos

Don Juan de Molière, adaptación y dirección de Alvaro Ahunchain, bajo el título Don Juan o la orgía de piedra (Teatro Circular, 1990).





Las sirvientas de Genet. Dirección de Javier Lazzo, Montevideo, 1997.

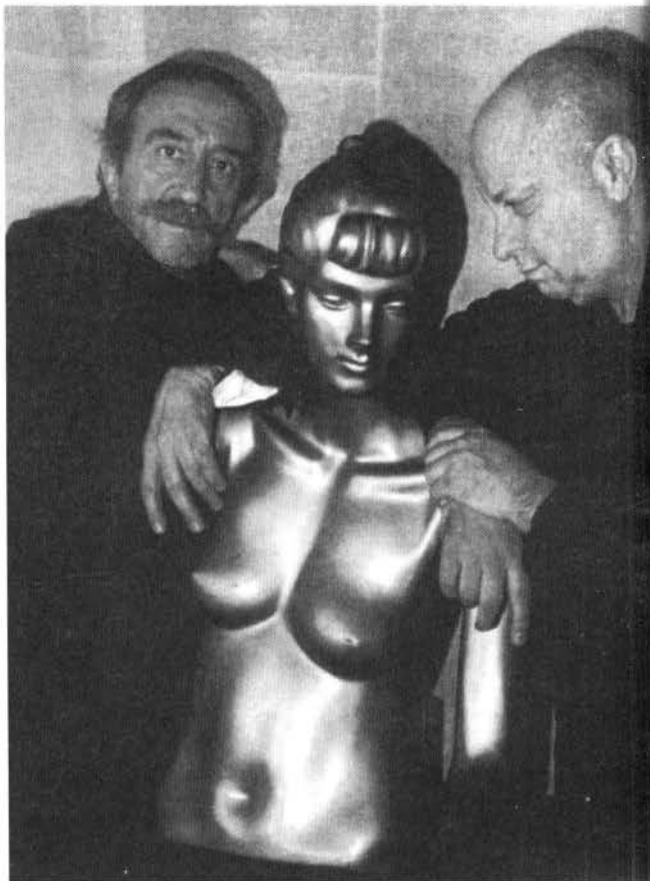
y piernas desnudas que envolvían con sus caricias a Don Juan, como imagen onírica y metafórica, una cama por donde entrarán en escena y en el que se hundían las mujeres del protagonista, una cama de movimiento giratorio a impulsos de la madre, rectora de esa rueda-destino como figura señera y omnipresente, una cama que será también el lugar en que se hunda al final con su hijo en las profundidades de ese lecho-tierra, construido sobre el infierno al que Don Juan desafía. Estas son algunas de las claves y de los hallazgos de esta relectura del antiguo mito, en una propuesta coherente y bien armada como espectáculo, con audaces y eficaces recursos escénicos y excelente trabajo del actor Walter Reyno, aunque con algunos excesos de interpretación en clave psicoanalítica. En parte por esa razón faltó cierta grandeza trágica en el personaje y el estremecimiento metafísico ante la irrupción de lo sobrenatural y la condenación final.

Las vanguardias

Las versiones de textos franceses de la llamada Segunda Vanguardia—sobre todo de Ionesco y Beckett—tuvieron particular relevancia a partir de los años sesenta, tanto en puestas en escena de la Comedia Nacional como de diferentes grupos independientes, como Nuevo Teatro Circular, bajo la dirección de Alfredo de la Peña (**Esperando a Godot**, 1961), pero especialmente por el equipo de Teatro Uno, generalmente con Alberto Restuccia como director y Luis Cerminara como principal actor, aunque ambos han dirigido y actuado con varios grupos independientes e incluso como directores invitados de la Comedia Nacional (Cerminara fue director, además, del Teatro de la Alliance Française de l'Uruguay, durante varios años hasta los noventa). A ellos se deben múltiples versiones de piezas como **La cantante calva**, **Las sillas**, **La**

lección y **Delirios** de Ionesco o **Esperando a Godot**, **La última cinta magnética** y **Fin de partida**, de Beckett, para citar las más importantes, con algunos montajes de notable calidad y gran éxito y varias reposiciones a lo largo de por lo menos tres décadas; sin olvidar la calidad y el éxito de otras puestas en escena sobre textos vanguardistas franceses, por el mismo grupo, como **Victor o los niños en el poder** de Roger Vitrac, **Las sirvientas** de Genet, **El rumor** de Boris Vian o el arrollador **Ubú rey** de Alfred Jarry, dirigido por Restuccia en el Teatro Circular (1972), que obtuvo varios premios y permaneció en cartel durante dos temporadas.

Esta escenificación de autores franceses de vanguardia tuvo una particular significación en la década del setenta, en los tiempos del miedo, la represión y el autoritarismo: **Rinocerontes** de Ionesco por Club de Teatro, se presentó en plena dictadura en 1975, bajo la dirección de Héctor Manuel Vidal, del mismo modo que **La última cinta magnética** de Beckett (1979) que conocerá numerosas e intermitentes reposiciones a lo largo de años, con dirección y actuación de Luis Cerminara, o **Delirios** sobre textos de Ionesco, con el mismo director en 1981, o **Las sillas** (1982), **La lección** (1982), **La cantante calva** (1984) y **Esperando a Godot** (1985), bajo la dirección de Restuccia y Cerminara, entre otros espectáculos. En estas obras las múltiples rupturas con el naturalismo y lo discursivo, la irrupción del absurdo y la presencia de lo ominoso, el desamparo y el sinsentido, se volvían también expresión del imaginario colectivo de aquellos años oscuros de la dictadura. Las condiciones sociopolíticas del país prolongaron, así, la vigencia de dicha vanguardia con algunos notables espectáculos sobre textos de Genet que se agregan a los autores antes mencionados: **Las sirvientas** (1981) con dirección de Marcelino Duffau, **Alta vigilancia** (1982) dirigida por Nelly Goitiño, y **El balcón** (Comedia Nacional, 1985) bajo la dirección de Eduardo Schinca.



Delirio a dúo de Ionesco, dirección y actuación de Luis Cerminara. Montevideo, 1981.

En las últimas temporadas, deben mencionarse como remanentes de la vanguardia francesa una excelente versión de **Días felices (Oh les Beaux Jours)** de Beckett (1991) y un nuevo montaje de **Rinocerontes** de Ionesco (1993), ambas por la Comedia Nacional bajo la dirección de Nelly Goitiño, así como algunas nuevas escenificaciones de textos de Ionesco, Beckett y Genet, como prolongaciones del subsistema remanente de las vanguardias: **El porvenir está en los huevos** en versión de Mercedes Rein y Jorge Curi sobre **La cantatrice chauve. La leçon, Jacques ou la soumission** y **L'avenir est dans les oeufs** de Ionesco (Teatro Circular, 1995), bajo la dirección del mismo Curi; **Final de partida**, de Beckett, en una cuidadosa dirección de Ernesto Clavijo en la Sala 2 de

la Alianza Francesa; **Delirio a dúo** (1997) por Alberto Restuccia y Luis Cerminara, en una versión que poco agregaba a sus trabajos anteriores y que fue recibida friamente por la crítica, y por último una nueva y excelente versión de **Las sirvientas** (1997), bajo la dirección de Javier Lazzo, que adapta una escalinata y hall de exposiciones de la Biblioteca Nacional para crear con eficacia un espacio envolvente y descolocante para el espectador, en un excelente espectáculo que le valió al director el Premio Florencio en la categoría Revelación de este año.

Autores contemporáneos

Llama la atención en esta breve revisión de los intertextos franceses en el sistema teatral uruguayo la ausencia de los autores franceses más recientes, la tendencia conservadora del repertorio que se inclina más por los autores consagrados –sean clásicos o vanguardistas– que por los nuevos. Apenas podríamos añadir a los textos mencionados obras como **En boca que vuela** de Valère Novarina (Alianza Francesa 1989) y **El refrigerador** del franco-argentino Copi (Alianza Francesa, 1990), ambas dirigidas por Luis Cerminara, así como tres montajes de obras de Bernard Marie Koltès, en los últimos años: **Roberto Zucco** (Teatro del Sur, 1992), **En la soledad de los campos de algodón** (1994) que maneja admirablemente el espacio del sótano del Teatro del Anglo y **Combate de negro contra perros** de Bernard Marie Koltès (El Galpón, 1997), bajo las direcciones de Antonio Larreta, Ernesto Clavijo y Bernardo Galli, respectivamente y que tuvieron la virtud de dar a conocer a uno de los dramaturgos europeos contemporáneos más importantes.

Con personajes marginales, desclasados, en el exilio o el desarraigo, Koltès propone una imagen del hombre contemporáneo en pleno desamparo, que mal oculta su vacío existencial. De allí su rechazo por los espacios tradicionales, su elección de lugares límites, fuera de las zonas familiares, donde se rompe con el orden de la ciudad: un callejón desierto a altas horas de la noche, galpones abandonados en un puerto, el

desierto, la selva, espacios regidos por sus propias leyes, un mundo donde la violencia está siempre presente en forma latente y manifiesta, hasta el estallido del asesino en serie de **Roberto Zucco**, donde el héroe es una máquina de destrucción y de crímenes gratuitos y terribles –parricidio, matricidio, fratricidio, infanticidio, homicidios–, una máquina alimentada por su propia angustia y desesperación, por su necesidad desenfrenada de encontrar respuestas.

Entre los demás intertextos franceses importa mencionar también algunos espectáculos musicales en base a las canciones de Georges Brassens con el título de **Guarda al gorila** (1986) o de Jacques Brel, **Brel o la tierna guerra** (1991), ambos bajo la dirección de Alfredo Goldstein, quien también dirigió una versión de **Tristán e Isolda** en 1995, año en el que abundaron los espectáculos sobre textos de autores franceses como los ya mencionados Molière, Laclous Rostand, Ionesco, pero también **El visitante** de Eric. E. Schmitt, dirigido por Bernardo Galli, y la reposición del exitoso vodevil **A pico seco** de Feydeau, bajo la dirección de Eduardo Schinca con la Comedia Nacional, así como un espectáculo sobre texto inglés (de Pam Gems) pero que trae la reminiscencia de la figura de Edith Piaf: **Piaf**, sobre su vida y canciones, con dirección de Omar Varela (1995) y buena voz y presencia de Laura Canoura que encarna a la protagonista.

Por otra parte la Alianza Francesa en el Uruguay, que mantiene dos salas teatrales con un repertorio que incluye además de los dramaturgos franceses (también con obras para niños y adolescentes como la excelente versión de **Tartarín de Tarascón**, dirigida por Luis Cerminara), a clásicos universales y autores uruguayos, sostuvo en algunas oportunidades a elencos aficionados o semiaficionados que representaban en francés obras como **Chat en poche** de Feydeau (1978), **Du vent dans les branches de sassafras** de René de Obaldía (1979), ambas con dirección de G. Luttringer, **L'escargot** de Guy Foissy (1981) dirigido por F. Berthomieu, **Le goûter des généraux** de Boris Vian (1984), con dirección de Roberto Pérez Soto y **Le fétichiste** de Michel Tournier (1984), dirigida por Luis Cerminara, para citar algunos ejemplos.

Modelos ideológicos y estéticos franceses en la práctica teatral uruguaya

Importa destacar, también, la incidencia de algunos modelos teóricos franceses en el conjunto del sistema teatral, tanto en los aspectos programáticos e ideológicos como en los que tienen que ver más directamente con la formación del actor y la práctica escénica misma. Desde los años treinta, los postulados de Romain Rolland fueron guía decisiva y reconocida para la formación y desarrollo de los llamados Teatros Independientes en el Río de la Plata y marcaron sus ideales y principios (Pignataro, 1968 y 1997, *passim*), tanto en Buenos Aires como en Montevideo, pero mientras ese tipo de teatro de aficionados, después de conocer su época de apogeo a mediados de los cincuenta y hasta los setenta, ha desaparecido hoy en Buenos Aires, sigue manteniendo su presencia en Uruguay con unos cuarenta grupos, de los cuales alrededor de veinte en Montevideo, aunque varios de ellos con actividad muy esporádica y otros tantos en el interior del país, con las mismas características.¹

En los aspectos más técnicos y estéticos, además de las influencias de la gran tradición teatral francesa y de la renovación a partir de Antoine y el naturalismo, fueron de suma importancia, sobre todo desde mediados de siglo, las formidables enseñanzas de Antonin Artaud y su concepción del teatro. Su protesta contra el teatro de salón y el abuso de lo discursivo, su concepción del teatro de la crueldad —provocador, agresivo, contrario a la repetición, la rutina y el cliché—, un teatro capaz de sacudir y atrapar al espectador. Su insistencia en la importancia de la presencia corporal del actor y la subordinación de la palabra al conjunto

de signos escénicos, marcaron profundamente a algunos grupos y directores, como los ya mencionados Restuccia y Cerminara, pero también Nelly Goitíño, entre los más notorios.

Se pueden encontrar, también, huellas del estilo de las puestas de Ariane Mnouchkine y sobre todo de 1789 en obras como *Salsipuedes* (1985) dirigida por Alberto Restuccia y Luis Cerminara, para mencionar sólo un caso. El espectáculo se refiere al criminal y traicionero exterminio de los indios charrúas a comienzos de la década de 1830, en el nacimiento de la República del Uruguay, por orden de su propio presidente y poco tiempo después de obtener su independencia. La concepción del espacio y la relación entre actores y espectadores, la música en vivo con instrumentos naturales, la ausencia de una sucesión de diálogos y el manejo de todo el ámbito espacial (vertical y horizontalmente) sin fronteras entre actores y espectadores, la técnica de separar a éstos en pequeños grupos alrededor de un actor que relata para su grupo, al comienzo de la función, determinados aspectos de la vida de los charrúas, son recursos que retoman en parte los modelos mencionados, aunque con gran libertad.

Todos estos aspectos coinciden, naturalmente, con el cruzamiento de otras influencias y paradigmas, así como con una búsqueda propia que reelabora y modifica los modelos, como ocurre en todo diálogo cultural auténtico y creativo.

Debe mencionarse, además, la existencia, durante varios años, de becas francesas para directores o para los ganadores del Premio Florencio en la categoría *Revelación* que otorga la Asociación de Críticos anualmente. Estas becas favorecieron a numerosos actores y directores jóvenes en los últimos doce años, como Gustavo (Tato) Martínez, Andrea Fantoni, Ernesto Clavijo, Richard Ferraro, Sergio Blanco, María Dodera y Juan Carlos Moretti, entre otros.

Por su parte, la misma Muestra Internacional organizó, también, varios talleres a lo largo de sus siete ediciones, entre los que se destacó la participación francesa con los talleres de Patrice Bigel, del Ballatum Théâtre, del Théâtre du Mouvement y en particular el

1. Cf. Jacques Duprey (1952:161), André Gilles (1952: 136 y ss). Hacia 1840 la población del país fue estimada en 140.000 habitantes, de los cuales cerca de 40.000 en Montevideo, como señala José Pedro Barrán (1990:48).

Según datos de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes están afiliados actualmente 22 grupos en Montevideo y 20 en el Interior de la República, aunque muchos de ellos tienen una actividad muy esporádica.

taller de Jacques Lecoq especialmente invitado para ello en 1992. Reconocido maestro en la formación física del actor, las técnicas del bufón y el clown, el movimiento corporal y el uso de las máscaras, Jacques Lecoq (también maestro de Mario Aguerre, director de la escuela uruguaya de actores Alambique) realizó un taller de unas veinte horas para culminar, al final de la Muestra, con un espectáculo-demostración cuyo público desbordó la capacidad del teatro El Galpón. Otro taller de Georges Banu (en 1994) sobre Ariane Mnouchkine, Peter Brook y Kantor, con presentación de videos, resultó también particularmente ilustrativo.

Por último debe destacarse la importante semana de teatro leído francés que se realizó en agosto de 1997 a partir de una iniciativa de la traductora francesa Françoise Thanas y con el apoyo de varias instituciones encabezadas por la Embajada de Francia en el Uruguay y la Alianza Francesa. El programa incluyó versiones uruguayas especialmente realizadas para la ocasión, con un semimontaje de las obras a cargo de destacados directores y elencos, que alcanzaron muy buen nivel y una cálida recepción por parte del público, culminando con una mesa redonda en la que participaron los autores Michel Azama y Christian Rullier, el director Christian Schiaretto, la traductora Françoise Thanas y Bernard Grau, Consejero Cultural de la Embajada de Francia.

Pudieron conocerse, así, obras de cuatro dramaturgos franceses contemporáneos de primera línea: **J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne (Estaba en mi casa y esperaba que llegara la lluvia)** de Jean-Luc Lagarce, en traducción de Laura Campodónico, dirigido por César Campodónico; **Inventaires (Inventarios)** de Philippe Minyana, en traducción de Alicia Migdal, bajo la dirección de Alvaro Ahunchain; **Une envie de tuer sur le bout de la langue (Unas ganas irresistibles de matar)** de Xavier Durringer, en traducción de Laura Masello, con dirección de Jaime Yavitz; y **Croisades (Cruzadas)** de Michel Azama, en traducción de Roger Mirza, bajo la dirección de Juvé Salcedo. La iniciativa vino a colmar un importante vacío y una necesidad, ya que los cuatro dramaturgos, ya consagrados en Francia y en Europa con obras traducidas a varios idiomas, eran desconocidos por el público uruguayo y se representaron por primera vez en el país. La colaboración de la editorial Trilce, que ya había publicado textos dramáticos franceses en ediciones bilingües, presentó también un primer volumen con dos de las obras mencionadas y se encuentra preparando el segundo con las otras dos, en otra bienvenida iniciativa que ampliará los alcances de este diálogo intercultural y posibilitará quizás futuras puestas en escena de textos franceses.

Bibliografía

- Barrán, José Pedro. *Historia Uruguaya. Tomo 4. Apogeo y crisis del Uruguay pastoril y caudillesco. 1839-1875*. Montevideo, Banda Oriental, 1990.
- Castellanos, Alfredo. *Historia del desarrollo edilicio y urbanístico de Montevideo: 1829-1914*. Montevideo, Junta Departamental, 1971.
- Duprey, Jacques. *Voyage aux origines française de l'Uruguay*. Montevideo, Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, 1952.
- Duprey, Jacques André. *Uruguay en el corazón de los franceses*. Dos tomos. Montevideo, Ediciones del bichito, s/f (1991).
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Sudamericana, 1992.
- Gilles, André. *L'Uruguay, pays heureux*. Paris, Nouvelles Editions Latines, 1952.

- Guillen, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona, Crítica, 1985.
- Legido, Juan Carlos. *El teatro uruguayo*, Montevideo, Taurus, 1968
- Mirza, Roger. *El teatro uruguayo bajo vigilancia: 1973-1984*. (Inédito).
- Mirza, Roger. *Índice de estrenos de espectáculos teatrales en el Uruguay: 1960-1997*. (Inédito).
- Pignataro Calero, Jorge, *El teatro independiente*, Montevideo, Arca, 1968.
- Pignataro Calero, Jorge, *La aventura del teatro independiente uruguayo*, Montevideo, Cal y Canto, 1997.
- Richard, Nelly. *Latinoamérica y la posmodernidad*, en *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlin, Langer Verlag, 1994, pp. 210-222.