

En honor al mérito de Margarita Musto

Silvia Viroga

Escuela Municipal de Arte Dramático

Resumen

En la década de los noventa Uruguay vive no solo la posmodernidad, sino también la posdictadura y el advenimiento de la democracia. En este contexto, el teatro experimenta la necesidad de encontrar nuevos lenguajes y nuevas formas para expresar sin censura lo que antes podía decir solo a través de alusiones indirectas. La importancia que se concede al cuerpo del actor, al espacio y a todos los elementos que constituyen la dramaturgia, junto a la permanencia de elementos propios de la poética del drama moderno, caracterizan el teatro uruguayo de los noventa. Autores jóvenes coexisten con los dramaturgos ya canonizados en un eclecticismo de propuestas estéticas. En cuanto a los temas, si por un lado se busca olvidar el trauma causado por la dictadura evitando el compromiso político, por otro, surge la necesidad de elaborarlo para poder sanar y mantener viva la memoria. Ejemplo de esto es la obra de Margarita Musto, *En honor al mérito* (2000), reelaboración estética de la declaración que la enfermera Trías realizara ante la Comisión Investigadora de la Cámara de Diputados por los asesinatos de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz.

Palabras clave: teatro uruguayo - pos-dictadura - memoria - eclecticismo.

En honor al mérito by Margarita Musto

Abstract

In the 1990s, Uruguay lives not only postmodernity, but also post-dictatorship and the return of democracy. In this context, the theater experiences the need to find new languages and new ways to express without censorship what it used to be able to say only through indirect allusions. The importance given to the actor's body, space and all the elements that make up the dramaturgy, together with the permanence of elements typical of the poetics of modern drama, characterize the Uruguayan theater of the 1990s. Young authors coexist with playwrights already canonized in an eclecticism of aesthetic proposals. Regarding the issues, if on the one hand one seeks to forget the trauma caused by the dictatorship while avoiding political commitment, on the other, the need to elaborate it arises in order to heal and keep the memory alive. An example of this is the work of Margarita Musto, *En honor al mérito* (2000), an aesthetic reworking of the statement that Nurse Trías made before the Investigative Commission of the Chamber of Deputies for the murders of Zelmar Michelini and Héctor Gutiérrez Ruiz.

Keywords: Uruguayan theater - post-dictatorship - memory - eclecticism.

La posmodernidad de los 90 y el nuevo paradigma

La década del 90 nos enfrenta a una serie de cambios a nivel global que involucran aspectos políticos, sociales, culturales, artísticos, ideológicos y comunicacionales. El multiculturalismo, el neoliberalismo, las nuevas tecnologías, los *realities* televisivos, el fin de la lucha ideológica iniciada en el siglo XIX, son algunos de los hitos que atraviesan los 90.

A nivel mundial varios son los acontecimientos que marcan esta década. Dentro de los más significativos a nivel político, social y económico cabe señalar la caída del muro de Berlín, el desmembramiento de la Unión Soviética y el comienzo del período de la posguerra fría, la guerra del Golfo, la entrada en vigor del euro, el fin del Apartheid con el triunfo en las elecciones de Nelson Mandela, las muertes de Lady Di y la Madre Teresa de Calcuta. En el ámbito científico y tecnológico resaltan la clonación de la oveja Dolly a partir de una célula adulta, el surgimiento del DVD, el lanzamiento del sistema operativo Windows 95 y el comienzo de la competencia Apple y Macintosh, la aparición de la primera película realizada por ordenador, *Toy Story*.

La posmodernidad, ese período ambiguo y por lo tanto difícil de definir, caracteriza los 90. Para algunos la posmodernidad es un nuevo período en la civilización, un cambio paradigmático, un movimiento cultural; para otros, es un cuestionamiento a las dicotomías rígidas de la modernidad: realidad objetiva / subjetiva, hecho / imaginación, secular / sagrado, público / privado, científico / vulgar, doxa / episteme. Se trata de un cambio en el pensamiento y la cultura en que las viejas certezas han sido sustituidas por otras nuevas (o por el intento de otras nuevas) que no son absolutas pues la realidad admite múltiples formas de interpretación. El positivismo ha perdido su hegemonía al no poder explicar la complejidad de fenómenos que enfrentan la sociedad y el mundo; la verdad se relativiza y cuestiona y todo discurso que no tenga en cuenta la diversidad cultural, racial, lingüística, religiosa e ideológica está condenado al rechazo y, por ende, al fracaso.

Según Roberto Follari (2010), cuatro serían los fenómenos que contribuyeron a la nueva «situación cultural»: 1) la caída de la Unión Soviética y su posterior pérdida de prestigio como modelo alternativo al modelo norteamericano; 2) la redistribución social que impide la miseria masiva; 3) la existencia de movimientos como el de mayo del 68 en Francia que planteó pautas culturales alternativas; 4) el desarrollo de movimientos sociales como el feminismo y el ambientalismo que no encontraban lugar en los movimientos políticos de la modernidad (2010, p. 2).

Este mismo autor plantea que, no obstante estos cambios en apariencia profundos y renovadores, la posmodernidad incubaba en sí misma su desencanto posterior:

lo posmoderno no fue lo mismo que su promesa inicial: de «la guerra al todo» no devinieron acontecimientos fulgurantes, sino abandono de la política; del esteticismo no recogimos intensidad de goce, sino narcisismo encerrado; de la tolerancia no surgió entusiasmo por compartir con la otredad, sino indiferencia hacia la misma y particularismo en los intereses. De tal manera, la caída de las grandes ideologías significó, más que una liberación respecto de cadenas racionalistas, la imposibilidad para asumir nuevas opciones proyectuales, el centramiento en la vida privada, además del ocio y el consumo como nortes principales de la ética en estado práctico realizada por los habitantes del capitalismo avanzado (2010, p. 3).

Michel Maffesoli, en su libro *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas* (2001), establece una diferencia entre modernidad y posmodernidad señalando que en la primera, la historia se desarrolla, lo cual implica la idea de progreso, mientras que en la segunda, se instala la necesidad de gozar el presente, lo cual conduce a un vaciamiento temporal de todo acto. La posmodernidad nos ha sumergido en un tiempo «débil» y «light» en que el ocio se reivindica como un derecho fundamental del individuo, en un espacio que deviene fragmentado, ecléctico, plural, cuyas instituciones se han debilitado y los partidos políticos de masas han sido sustituidos por movimientos sociales con base en el sexo, el género, la raza, el medio ambiente. Las expectativas en el futuro se han abandonado y la existencia transcurre en un largo presente donde los ideales han dejado de existir o se han tornado muy lábiles y donde lo que importa no es hacer sino estar. Las grandes utopías históricas se dejan de lado y el individuo busca refugio en una suerte de hedonismo y narcisismo que invalida cualquier rigidez moral y nada parece estar prohibido. La posmodernidad ha centrado su pensamiento en las teorías finalistas: el fin de la Historia, el fin de los grandes relatos, el fin del/los sujeto/s.

Desde el psicoanálisis se reconoce que el pasado solo existe en tanto y en cuanto se trata de una interpretación que se lleva a cabo desde el presente y, por lo tanto, no tiene estatuto de existencia propia y no puede adjudicársele el carácter de verdadero o falso, tan solo de posible. En tal sentido tanto la Historia como

la historia se reducen a simples objetos teóricos que se pueden abordar e interpretar desde diferentes lugares y que adquieren distintas connotaciones según las miradas que sobre ellos se ejercen.

En 1989, Francis Fukuyama publica el artículo «El fin de la historia» que da origen al libro de 1994, *El fin de la historia y el último hombre*, donde afirma que la caída del comunismo y el afianzamiento de las democracias liberales ponen fin a las largas batallas ideológicas, con lo cual estaríamos frente al fin de las guerras y de las sangrientas revoluciones. La historia de la humanidad se dirige hacia la democracia liberal, forma ideal de gobierno y etapa final de la historia. La guerra del Golfo echa por tierra la teoría de Fukuyama y este debe decir, para justificarse: «La guerra del Golfo fue un retroceso a la geopolítica del siglo XIX, cuando las naciones podían aparentemente resolver sus problemas económicos mediante la conquista territorial; pero en el mundo moderno la creación de riqueza requiere paz y legitimidad» (Irazabal, 2004, p. 19)

Al no existir una interpretación verdadera o atinada sobre lo real, sobre la empiria, los sistemas filosóficos y/o culturales totalizadores ya no tienen cabida en la posmodernidad. Si existe una concepción que puede ser considerada real, esta obedece a juegos de poder que nos enfrentan al fin de los grandes relatos y al surgimiento de las teorías frágiles o débiles que piensan lo real. La deconstrucción del discurso y su consecuente diseminación del sentido tornan imposible la recuperación de una coherencia interpretativa. El lenguaje, a la vez, muestra y oculta el mundo y la interpretación más certera es solo la que juega a serlo y se emite y se sostiene desde el poder. No obstante, Federico Irazábal sostiene que débiles no son las teorías, sino los usos intencionales que se hacen de ellas y que obedecen a una ideología que «recorta, borra, estimula y parcializa teorías, conceptos, ideas, que tienen la fuerza que les es propia» (2004, p. 37).

El poder no solo acciona sobre la realidad sino también sobre los cuerpos entendidos tanto en su exterioridad como en su interioridad ya que el individuo considerado «normal» es el que se atiene a la norma y la establece abandonando su individualidad para obtener reconocimiento como sujeto social. Aquel que no lo hace corre el riesgo de ser considerado loco, enfermo, anormal y de ser recluso en las instituciones correspondientes.

El fin del/los sujeto/s posee sus antecedentes históricos en Galileo Galilei, Charles Darwin, Descartes, Freud, Lacan, Foucault, Derrida, pensadores que quitaron al sujeto del centro del universo, lo desdoblaron y lo deconstruyeron, lo desvincularon de la comprensión de las dimensiones espacio temporales y de los límites que separan la realidad material y virtual como consecuencia de las nuevas tecnologías.

Ya no cabe hablar de «clases», «ciudadanos», o «proletarios» porque estos han sido sustituidos por colectivos que se encuentran en un proceso permanente de reformulación: los movimientos sociales de las minorías, conformados en torno a aspectos sexuales o político-culturales. Por otra parte, también el poder se enfrenta a la crisis o fin de los sujetos pues ya no resulta tan claro y evidente encontrar al otro, lo que nos enfrenta a la dificultad de construir la propia identidad. El poder se convierte en una corporación y por lo tanto, el otro, el enemigo, pierde cuerpo y visibilidad.

Todas estas teorías finalistas conducen al fin de las ideologías. Este concepto, el de ideología, posee varios significados, pero en su sentido más directo puede ser entendido como «el sistema de ideas que organiza y construye el sistema social de determinada manera» (Irazábal, p. 43). De lo ideológico dependen las interpretaciones de la realidad social y natural ya que toda producción humana posee un componente ideológico. La posmodernidad se ha caracterizado por un adelgazamiento de las ideologías que simula la ausencia de las mismas, sin embargo las teorías finalistas constituyen interpretaciones que se realizan desde determinada ideología.

La posmodernidad en Latinoamérica. La otra mirada

A nivel latinoamericano la década del 90 también está atravesada por distintos acontecimientos políticos que sacuden la región: en Chile finaliza la dictadura de Pinochet, Fujimori es proclamado presidente en Perú en elecciones en las que vence al escritor Mario Vargas Llosa, Violeta Chamorro triunfa en las elecciones nicaragüenses con ventaja sobre Daniel Ortega del Frente Sandinista de Liberación Nacional, Carlos Saúl Menem es reelecto en Argentina, Hugo Chávez llega a la presidencia de Venezuela.

Latinoamérica reproduce los modelos europeo y norteamericano, considerados prestigiosos, determinando así, muchos de nuestros objetos culturales. Las teorías finalistas, que vimos, la concentración de bienes en manos de una minoría privilegiada, el triunfo de una cultura hedonista que no puede ocultar la exclusión de las mayorías en un mundo cada vez más fragmentado, no impide el acercamiento entre modelos autóctonos y foráneos, cultos y populares.

El multiculturalismo es un albergue hospitalario donde instalar al otro para tolerarlo y comprenderlo. Si en ciudades como París, New York o Roma, la mezcla de etnias y lenguas deviene en multiplicidad desconcertante que muchas veces sirve para ocultar desigualdades y se disfraza de pensamiento políticamente correcto, en Latinoamérica las condiciones para el multiculturalismo tienen matices diferentes. Nuestro continente siempre supo de la mezcla de etnias; es así que los indios y, en menor medida los negros, adquieren un cierto protagonismo cultural y político que no poseyeron durante siglos, aunque esto no significa que milagrosamente y de un día para otro hayan abandonado el lugar de subalternos en que los colocó la Conquista.

Lo posmoderno unido al neoliberalismo dio por resultado en esta parte del mundo gobiernos como el de Fujimori en Perú, Menem en Argentina, Collor de Mello y luego Cardoso en Brasil que contribuyeron a una concepción individualista y al abandono de los grandes objetivos sociales. De todas formas, el neoliberalismo produjo en Latinoamérica (como fenómeno casi exclusivo de nuestros países) las condiciones necesarias para la oposición al mismo. Surgen así las nuevas izquierdas, liberales unas, populistas otras, que dan lugar a gobiernos como el de Rafael Correa en Ecuador, Hugo Chávez en Venezuela, Evo Morales en Bolivia que toman distancia del capitalismo salvaje de los 90.

La cultura en el Uruguay. El teatro de los 90

En este panorama mundial y latinoamericano la sociedad y la cultura en nuestro país no se apartan de la posmodernidad y sus características más notorias, aunque presenta algunas particularidades. La distracción y la evasión, la falta bastante generalizada de compromiso político, por un lado, y las consecuencias de la violencia sufrida previamente y durante la dictadura, por el otro, dejan profundas huellas en el imaginario social. Producto de esa cultura lacerada surgen los relatos fragmentados, el cuestionamiento de la figura del héroe y del personaje y un acercamiento cada vez más ecléctico entre lo importado y lo autóctono, lo culto y lo popular.

El denominado teatro uruguayo no es ajeno a esta situación y se aboca a la búsqueda de lo nuevo, de lo distinto, intentando una ruptura con el pasado, hecho que se pone de manifiesto en una rápida mirada a la cartelera de la década de los noventa. Hay una «atomización del movimiento teatral», como expresa Carlos Manuel Varela (Mirza, 1996, p. 13), una heterogeneidad en temas y puestas y una constante experimentación.

En la historia del teatro uruguayo pueden distinguirse, *grosso modo*, un teatro pre-dictadura que abarcaría, como señala Walter Rela (1994) las décadas del 50 y 60 hasta el golpe de estado de 1973, con algunas claras diferencias en cada una de las décadas. Del 70 en adelante el sentimiento de derrumbe y opresión alterna con una concepción esperanzadora. Entre estos sentimientos encontrados de pesimismo y optimismo, aparecen obras como *El tobogán* de Jacobo Langsner (1970), o *La enredadera* de Carlos Manuel Varela (1970)

Con el advenimiento de la dictadura la dramaturgia fue encontrando resquicios para expresar un sentimiento generalizado de rebeldía a través de alusiones indirectas, de un lenguaje simbólico, de paralelismos cronotópicos y situacionales. Ejemplo de ello son *Pater noster* de Langsner (1979) o *El mono y su sombra* de Yharo Sosa (1979). En el período final de la dictadura, 1983-84, comienzan a aparecer signos de cierta apertura que corre paralela al encierro que va rodeando al gobierno militar y que anuncia su fin. Es posible señalar *Semilla sagrada* de Sergio Otermin (1983), *Interrogatorio en Elsinore* de Carlos Manuel Varela (1983). Desde el 85 en adelante surgen los autores pos-dictadura que conviven con los ya consagrados. Tal es el caso de Carlos Manuel Varela, Álvaro Ahunchain y Ricardo Prieto, por ejemplo.

Con respecto al proceso teatral que abarca el momento de la dictadura y la salida de la misma, Carlos Manuel Varela habla de un teatro que funciona como un «espejo fracturado» que el espectador debe reconstruir observando a través de sus fragmentos:

Cuando estrené «Alfonso y Clotilde» (1980, Teatro del Centro) la situación política me impidió delatar mis objetivos, así que declaré a la prensa que solo me proponía «mostrar las desavenencias de un matrimonio sobre un fondo de destrucción de guerra» (...) Es evidente que mis textos apuntaban a una pluralidad de lecturas y al mismo tiempo invitaban al espectador a participar en ella. A medida que avanzaba en mi trabajo, sentía que entre los espectadores y yo se daba una nueva forma de comunicación. Había elaborado la teoría del *espejo fracturado* y sentía que esta era viable en la medida en que ellos participaban armando las imágenes fracturadas asomándose incluso entre las grietas, para ver más allá, para descubrir y completar rostros, ideas, pensamientos (Rela, 1994, p. 238).

Finalizada la dictadura se restaura el espejo, pero no en el sentido decimonónico que puede adquirir la metáfora, sino apuntando al poder decir sin censuras ni limitaciones, intentando reconstruir vivencias, expresiones escamoteadas por el autoritarismo político, mostrando tanto la realidad exterior como la interior, sin dejar de lado la experimentación con el lenguaje y las estructuras dramáticas. De hecho, si bien la dictadura intentó acallar las voces y la expresión artística, estas subsistieron en obras de dramaturgos como Jacobo Langsner, Alberto Restuccia, Sergio Otermin, Álvaro Ahunchain, entre otros.

Jorge Abbondanza señala, refiriéndose al teatro en dictadura:

Hasta 1985, con la gradual apertura que toleró escalas crecientes de franqueza, la escena conservó las reglas matrices de los años anteriores, con sus sobreentendidos, sugerencias y alusiones oblicuas, manteniendo también lo que fueron las condiciones para sostener en pie un teatro que se había caracterizado por su intención social, su mensaje sólido, su tendencia al compromiso (1990, p. 9).

El teatro de pos-dictadura debió encontrar un lenguaje diferente debido al nuevo contexto político-cultural al que se enfrentaban; la ausencia de censura y otras prohibiciones obligó a los autores jóvenes a buscar diferentes formas artísticas para expresarse. Es así que, frente al casi dominante y persistente realismo, se abre paso el nuevo teatro o teatro de la generación de los 90 donde se incluyen dramaturgos como María Doderá con la obra *El segundo pecado original en la era microchipiana* (1991), Roberto Suárez con *Las fuentes del abismo* (1992) y *Kapelusz* (1994), Sergio Blanco con *Ricardo III* (1992), Álvaro Ahunchain con *Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro* (1992) entre otros. Estos autores oponen al aspecto mimético discursivo propio de las poéticas del drama moderno (realismo y naturalismo) una jerarquización del cuerpo del actor, una valoración especial del espacio, la búsqueda de formas diferentes para redimensionar la relación actores-espectadores, estéticas próximas al kitsch, la desacralización de ciertos mitos fundacionales, la utilización de nuevos lenguajes como el *cómics* o el *videoclip*, como formas de transgresión y cambio.



Margarita Musto

El teatro se vuelve menos discursivo y racional, apostando a una escena donde todo está por descubrirse. Así por ejemplo, en *El segundo pecado original en la era microchipiana*, María Doderá parte para un desarrollo escénico que jerarquiza el cuerpo y sus movimientos liberados de un control racional en conjunción con la presencia de pequeños objetos que ofrecen una concepción renovadora. Otro tanto ocurre con la obra escrita y dirigida por María Azambuya, *El silencio fue casi una virtud*, representada en El Galpón, donde se privilegiaban los gestos, las miradas, el canto tímido, el silencio como notas significativas del miedo que paraliza, frente a los procedimientos discursivos.

En lo que respecta a la experimentación con el espacio, *Barro negro* con su acción desarrollada en un ómnibus que recorre las calles de Montevideo, o el *Popol Vuh* de Polizón Teatro representado al aire libre en plazas y calles constituyen elocuentes ejemplos. Algunas puestas se hicieron aprovechando las oportunidades espaciales de sitios como restaurantes, salones o bares. Tal es el caso de la obra de Álvaro Ahunchain sobre la

vida de Tchaicovski, *Tengo la debilidad de amar la vida* que se representó en los salones del Palacio Taranco o *Menú de cuentos* donde en lugares de comida, uno o dos actores relataban a los comensales.

La confluencia en escena de todos los recursos de la dramaturgia, destaca en autores como Alberto «Coco» Rivero, Mariana Percovich, Iván Solarich, Diana Veneziano, Alfredo Goldstein, además de los ya citados, en quienes es posible distinguir como elementos comunes de búsqueda innovadora, espacios no convencionales, técnicas fragmentarias y cierta influencia del teatro bonaerense en especial de Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Daniel Veronese y Alejandro Tantanián.

En su artículo «Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo» (1996, p. 33) Roger Mirza se refiere, siguiendo la clasificación de Raymond Williams (1981), a subsistemas remanentes, dominantes y emergentes que se superponen e interactúan en nuestro teatro. La ascendencia del teatro brechtiano, del absurdo y la posvanguardia (remanentes), convive con la herencia realista (dominante) y asiste al surgimiento del llamado «nuevo teatro», (no entraremos aquí en las discusiones en torno al término) considerado subsistema emergente. En este sistema la influencia de Kantor, del Living Theatre y del Odín es evidente. La nota definitoria del sistema emergente es el hecho de que los autores más jóvenes como Blanco, Dodera, o Suárez, coexisten con otros de mayor edad y trayectoria como Rosencof, evidenciando en sus obras experiencias políticas y concepciones del mundo totalmente diferentes.

Dentro de este teatro de los 90 hay que distinguir también, un teatro de evasión que solo busca complacer al espectador con fórmulas que apelan a lo superficial, al facilismo conceptual, al vaciamiento de sentido. Dice Carlos Manuel Varela:

Y ahora nos encontramos con este teatro de los 90, que se empieza a hacer después de la caída de las ideologías y que muestra en su posmodernismo una frivolidad un poco alarmante. El entretenimiento por el entretenimiento (que también tiene que existir en la cartelera, pero no saturarla) la comedia familiar yanqui, la adicción por los modelos musicales norteamericanos, la necesidad de cortar con el pasado, el descompromiso político, son todas conductas que revelan esa frivolidad, esa necesidad de no decir, o de decir lo que menos importa (Mirza, 1996, p. 13).

En este panorama teatral tan disímil donde se apuesta a la fascinación visual y no siempre al deslumbramiento conceptual, el intento de persistencia de la memoria histórica no resulta la temática más frecuente. Una vez esfumado, de forma visible, el enemigo común, el teatro intentó dialogar con los espectadores en un lenguaje diferente. Sin embargo, intentos de resistencia al olvido tuvieron su sitio. Tal es el caso de la obra de Margarita Musto, *En honor al mérito*, que se estrena en el 2001, en el teatro El Galpón, luego de que varios directores se negaran a representarla.

Entre el olvido, el miedo y la memoria

Llama la atención la relación desproporcionada entre la gravedad y el horror de los hechos acaecidos durante la dictadura militar en nuestro país y el tratamiento teatral de los mismos: cuánto más cerca de esos hechos, menor es la cantidad de obras que aluden a ellos; por el contrario, la lejanía con los acontecimientos, aumenta la frecuencia de espectáculos sobre el tema. Entre 1979 y 1995 seis obras aluden al período de suspensión democrática (los años 70 y 80), pero entre 1996 y 2012, ese número aumenta a más de veinte. La explicación es sugerida por Roger Mirza en su artículo «El teatro de Mario Benedetti. De la parodia y la caricatura a un ritual de violencia y muerte»:

el teatro ofrece, como otras formas discursivas y artísticas aunque con características propias, la posibilidad de expresar lo inexpresable, de narrar el horror, rescatar la memoria y nombrar lo prohibido. De allí su importancia en la elaboración simbólica y colectiva de la memoria social, como espacio de integración y de socialización (2013, p. 147).

Se torna necesario el distanciamiento de los hechos para que la sociedad sea capaz de tratarlos simbólicamente, de exorcizar los excesos y atrocidades de la dictadura.

Mírcea Eliade dice que, según creencias hindúes,

los dioses caen del cielo cuando les falla la memoria y su memoria se embrolla; por el contrario, aquellos de los dioses que no olvidan son inmutables, eternos, de una naturaleza que no conoce el cambio. El olvido

equivale al sueño, pero también a la pérdida de sí mismo, es decir, a la desorientación, a la ceguera (1968, p.124).

Si el olvido equivale a la pérdida de uno mismo, la memoria representa el encuentro y esta es una de las razones que llevan a Margarita Musto a escribir *En honor al mérito*. Para que la memoria no se enrede, para que el sueño no se apodere de la sociedad, es necesario dar testimonio del pasado para preservar el futuro.

Margarita Musto es actriz, dramaturga, directora teatral, traductora, docente y a lo largo de su carrera ha recibido numerosos reconocimientos. Ha trabajado también en cine y una de sus actuaciones más recordadas es la de *Pepita la Pistolera* (la película *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* fue realizada en 1993 y dirigida por Beatriz Flores Silva).

El germen creador de *En honor al mérito* se encuentra en las declaraciones que la enfermera Haydeé Trías realiza en el año 1986 ante la Comisión Investigadora de la Cámara de Diputados en lo que refiere a los asesinatos de Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruiz y en entrevistas que Margarita Musto le realizara.

El 20 de mayo de 1976 aparecen en un auto en Buenos Aires, los cuerpos de ambos legisladores uruguayos junto a los de Rosario Barredo y William Whitelaw. Con el comienzo de una nueva etapa institucional en nuestro país, en el año 1986, el entonces presidente Julio María Sanguinetti dispone la formación de una Comisión Investigadora del secuestro y asesinato de Michelini y Gutiérrez Ruiz. El 7 y 8 de abril de ese año testifica voluntariamente ante la Comisión la enfermera Haydeé Trías quien dice haber sido testigo de la confesión del militar Pedro Mato Narbondo. Este asegura haber rematado a Zelmar de un tiro en la sien izquierda. La enfermera era amiga de Juliana De Sarro, amante de Mato (también lo era de Cordero) y fue llamada por esta para suministrar un tranquilizante al militar que se encontraba muy alterado después del crimen.

Las actas con la declaración de Trías son entregadas al diario *El País* por una persona allegada a la Comisión Investigadora y son publicadas por el «Duende de la trastienda» (Daniel Herrera Lussich), el 22 de diciembre de 1986, hecho que determina, en lo inmediato, la detención de la indagación al violarse el secreto de sumario y en lo mediato, la promulgación de la Ley de caducidad de la pretensión punitiva del Estado.

Con este material Margarita Musto crea *En honor al mérito*, obra que si bien al principio, nadie quiso llevar a escena pues la cercanía con los hechos no alejaba el miedo, es finalmente representada en el año 2001 en El Galpón, dirigida por Héctor Guido y con las actuaciones de la propia Margarita, Jorge Bolani y Paola Venditto. La obra obtiene el primer premio en el Concurso de dramaturgia de la Intendencia de Montevideo, el premio del Instituto Internacional de Teatro a mejor obra nacional y el premio Florencio a mejor obra de autor nacional.

mediomundo
presenta

Margarita Musto Rogelio Gracia Lijiana García

EN HONOR AL MÉRITO
La investigación saboteada
de Margarita Musto

Dirección Sebastián Barrios

7 al 12 de Mayo. 21hs
13 de Mayo. 19hs
Teatro El Galpón / 18 de Julio 1618

EL GALPÓN
www.teatroelgalpon.org.uy

7 únicas funciones, antes de su gira por Chile y Argentina

U TELECOMUNICACIONES URUGUAYAS
TELEVISIÓN PÚBLICA URUGUAYA
Montevideo COMM
TCC
S.O.C.I.O. ESPECTACULAR

En honor al mérito recrea los momentos previos y posteriores al asesinato de Michelini y Gutiérrez Ruiz a través del diálogo intimista y cotidiano entre dos amigas: TH y JDS (Haydeé Trías y Juliana De Sarro nombradas por sus iniciales en el texto). Desde el punto de vista de su estructura dramática, la obra consta de ocho escenas, cuya acción oscila entre el pasado (la dictadura) y el presente (la restauración democrática y los pasos previos a la declaración de la enfermera Trías): las escenas 1, 2, 4, 5, 7 y 8 se desarrollan en el presente y las 3 y 6 en el pasado. En esta estructura la luz, el sonido y la música, como elementos propios de la dramaturgia, adquieren especial importancia.

La luz genera espacios y es uno de los signos que indica tiempo, ya que la temporalidad teatral solo puede manifestarse a través de signos espaciales. Espacio y tiempo constituyen en la dramaturgia elementos inseparables. En el caso de *En honor al mérito*, el pasaje de la escena 1 a la 2 se produce cuando «suben las luces en otra zona del escenario» y esto implica el traslado espacial de la casa de HT al hospital donde trabaja. La escena 2 termina con un «Apagón» que determina la primera analepsis: del presente nos trasladamos al pasado. Lo mismo ocurre entre las escenas 3 y 4, 5 y 6, 6 y 7, 7 y 8 que es donde se juega la pendularidad temporal y espacial. El final de la obra está también marcado por un «Apagón» que no solo tiene el sentido de clausura de la ficción, fin del convivio y de la poíesis, sino que metafóricamente marca el comienzo de un largo camino de memoria que aún no ha terminado. Son las palabras de denuncia las que resuenan en los oídos de los espectadores cuando la oscuridad invade la sala, oscuridad que también se cierne, hasta hoy sobre muchos de los crímenes de lesa humanidad:

hace diez años ya... bueno... yo estaba en el hospital y recibí una llamada de una amiga mía... me dijo que estaba en problemas... me pidió que fuera a verla y me dio una dirección... una dirección que yo no conocía... nunca había estado ahí. Tomé un taxi, fui... Toqué el timbre... tardaron en abrirme... ella estaba con un oficial, que estaba muy alterado, en un estado alcohólico avanzado... y este oficial –hablaba de un modo muy desordenado, muy fragmentado– y en determinado momento me trajo una condecoración... una especie de placa que decía: En honor al mérito... 20 de mayo de 1976... yo al principio no entendí a qué se refería... después me di cuenta que era una condecoración que le habían dado porque... bueno... según él me dijo... él me dijo así: “Yo maté a Michelini”... me dijo así: “Yo lo rematé”.

La luz constituye un complejo sistema de signos en el que corresponde analizar desde la intensidad lumínica hasta el desplazamiento que esta hace en escena, destacando u ocultando personajes y otros elementos, marcando, como en este caso, temporalidad y espacialidad. Su ausencia, como todo en el teatro, es tan significativa como su presencia. Al respecto, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, sostienen:

después del actor y del espacio, la luz es el elemento más importante del teatro y le otorga la función de destacar las relaciones dramáticas del actor con el espacio (...) la luz es funcional, le da unidad de sentido y movimiento a la figura del actor y/o a los objetos escénicos y es sustancial, cuando sustituye escenografías o cuando crea espacios arquitectónicos (...) La luz metaforiza asimismo espacios interiores (lo onírico, las relaciones interpersonales, las alucinaciones, etc.) (1997, p. 177).

Junto a la significación lumínica se da el sonido, bastante tenebroso en la representación, como elemento significativo que acompaña los cambios temporales de la fábula. El espacio se torna amenazante por la conjunción de luz y sonido.

La obra se desarrolla en un escenario despojado, que en la representación del 2001 era un ring de boxeo, detrás del cual se movía una sombra que nunca llega a definirse y cuya presencia por ausencia señala metafóricamente al poder que se oculta detrás de los crímenes de la dictadura, personalizados en Mato y Cordero, pero cuyo largo brazo llega, por lo menos, al denominado Plan Cóndor.

En cuanto a la música, una canción se reitera en las escenas 1 y 3 tendiendo un puente entre presente y pasado y señalando la amistad cómplice de HT y JDS: «For no one» de The Beatles. Otra canción se escucha al principio de la obra, cuando Haydeé Trías se encuentra en su casa antes de efectivizar su confesión ante la Comisión Investigadora, se trata de «I will survive» que funciona como grito de la férrea voluntad de Haydeé de sobrevivir pese a las amenazas y atentados que ha padecido. A nivel discursivo, el título de la canción actúa catafóricamente respecto a la mención de los atentados que hará la protagonista a su amiga JDS.

Si entendemos el teatro como «el acontecimiento ontológico que se caracteriza por la producción de poíesis y expectación en convivio» (Dubatti, 2012, p. 24), el actor es quien produce el acontecimiento poético con su cuerpo presente, vivo, fundando con su acción la escena que es una zona de alteridad. Esta zona se separa del cronotopo cotidiano convirtiéndose en un universo paralelo al universo, con una clara entidad

metafórica porque es otra cosa respecto a la empiria. El actor es quien pone el mundo a existir a través de sus acciones.

La escena 1, que es la que da inicio a la obra, posee una extensa didascalía inicial en la que se destaca la presencia de algunos elementos y de ciertas acciones repetitivas del actor que sirven para marcar aspectos del carácter del personaje a la vez que introducen ciertas claves interpretativas de los hechos a desarrollarse en esa zona de alteridad metafórica. La escena presenta a HT alternando su atención entre un paquete de masitas ya abierto, «una botella a medio tomar de Coca-Cola», cigarrillos que saca de varios paquetes que se encuentran «por todos lados», una túnica blanca que intenta coser y una agenda en la que busca un número determinado. Estos elementos, por sí solos, no aportan mayor significación, pero en su conjunto constituyen un territorio significativo portador de claves semióticas al funcionar como indicios inmediatos y mediatos dentro de la fábula.

El gusto por lo dulce caracteriza a HT en su pasado y en su presente, tal vez como compensación a una vida no demasiado feliz. La veremos consumiendo chicles, caramelos, chocolate con los que intenta una gratificación en momentos difíciles o de escasa comprensión de los sucesos. Los cigarrillos, un vicio que comparte con su amiga JDS, señalan como ejemplo, los favores que reciben ambas mujeres de los militares que frecuentan ella y su amiga. Los cigarrillos importados, la crema facial y el lápiz labial caros, un encendedor de oro, son regalos que aseguran su lealtad y su permanencia en el mundo de altos mandos. La túnica es la de su uniforme de enfermera que, al igual que los objetos anteriores, marca una continuidad entre su pasado y su presente. La aguja y el hilo con que intenta zurcir la túnica y la agenda son elementos propios de una actualidad que implica una ruptura con lo vivido por el personaje en la dictadura.

Otro elemento, esta vez exclusivamente corporal, contribuye a delinear a HT. Se trata de su pierna en la que siente «un tirón muy fuerte» que la hace moverse con dificultad, renguear. Más adelante entenderemos la relación entre esta pierna dolorida y los atentados contra su vida a los que hará referencia: «Pero esto es tan lento. Mi familia está harta. Mis hijos... Accidentes, meses internada, después meses sin poder trabajar».

Esta escena, al igual que la 2, nos ubica en un tiempo presente que se siente amenazante y solitario, y en los dos espacios en que transcurre la vida de esta enfermera: su casa y el hospital. Nos ubica también en un tiempo psicológico que es el de la espera angustiada para presentarse ante la Comisión Investigadora. El resto de los espacios frecuentados por ella en el pasado, irán surgiendo en el diálogo que mantienen las dos amigas y que permite al espectador expectante (todo acontecimiento teatral produce, además de poíesis, expectación en el sentido de vivir-con) reconocerlos y recrearlos. En tal sentido, el discurso dialógico tiene muchas veces en la obra una función acotacional.

En este campo de diseminación significativa, adquiere relevancia la mención de otro objeto que aparece solo a nivel discursivo. Se trata de una pintura que reproduce una marina con un temporal y que cumple también la función de nexo entre el pasado y el presente. La imagen del cuadro se ha quedado en la memoria de HT y alimenta sus sueños y pesadillas. El plano onírico permite unir pasado, presente, y tal vez también futuro en un recorrido premonitorio que narra a su abogado:

Sueño que entro al cuarto donde está la pintura... Sí. La marina con el temporal. Y que se cumple lo que me dijeron en la llamada anónima, entro a la casa, usted me acompaña, viene un hombre, pregunta por mí y me pide que lo siga. Yo lo sigo, usted se queda sentado, y yo pienso que voy a entrar y que si el cuadro está ahí... “soy boleta”. Cuando entro lo veo, es una sala enorme y lo único que hay es el cuadro, enorme, ocupa toda la pared (...) yo hablo, hablo, de cualquier cosa como si quisiera caer simpática pero el tipo no me escucha nada, hablo, el viento lo despeina, y yo pienso que por eso no me oye (...) me empiezo a indignar porque esa persona no me oye, hablo... para nadie...

En la realidad histórica HT habló, pero la Ley de Caducidad intentó taparnos los oídos.

Las escenas 3 y 6 transcurren en el pasado y nos permiten conocer la cotidianidad de esas dos amigas unidas por el conocimiento de varios militares entre los que se encuentran X (Cordero) y Z (Mato). Estas escenas sirven también para establecer diferencias entre HT y JDS. La segunda disfruta sin escrúpulos del mundo de militares de alto rango, sus fiestas y sus beneficios. Escucha, ve y no se cuestiona. La sensibilidad queda dormida frente al disfrute sin preocupaciones que ese mundo le proporciona. Ni la presencia de niños en cierta «casona» de Punta Gorda, ni las torturas de las que tiene conocimiento, logran un cuestionamiento aunque sea superficial. Todo queda justificado por una ignorancia voluntaria que la transforma en cómplice. HT, en cambio, presenta una complicidad más ingenua, aunque eso no la coloca del lado de los inocentes. Desconoce, no entiende algunas situaciones de las que es testigo y su pasado y su presente son transitados con «nerviosismo», con silencios que culminan en el azoramiento ante la confesión de Z de haber «rematado» a

Michelini. Esta diferencia entre las dos amigas está pautada en el texto con sutileza, sin estridencias ni contrastes absolutos, sin justificaciones de la ignorancia cómplice voluntaria, o no tanto, pero permiten comprender los caminos diferentes que cada una toma.

La realidad histórica provee un testimonio que transformado en ente poético genera un mundo-otro que ayuda a iluminar este. La validez del testimonio y del testigo que se declara como tal, implica una autodesignación que, como señala Ricoeur, está marcada por un triple deíctico: «la primera persona del singular, el tiempo pasado del verbo y la mención del allí respecto al aquí» (2010, p. 211).

En honor al mérito es una obra donde se dan cita memoria y recuerdo, cuyo objetivo es conservar la primera a través de la posibilidad estética que brinda el segundo. El recuerdo (*anamnesis*) implica también su contrario, el olvido, mientras que la memoria (*mneme*) es superior al acto de recordar pues implica guardar y conservar aquello que ha sido traído a nuestra conciencia. Para los griegos *Phemosyne* (la memoria personificada) es la madre de todas las musas y posee la omnisciencia, es decir que sabe todo lo que ha sido en el pasado, es en el presente y será en el futuro.

En esta década de los 90, como vimos, nuestro teatro se sumerge en una búsqueda de innovaciones formales y de nuevos lenguajes que convocan al espectador. En tal sentido, la obra que nos ocupa, si bien no resulta de las más renovadoras en cuanto a su puesta, no deja de inscribirse en esa transformación teatral de los 90. La conjunción de luz, sonido y espacio con una propuesta alejada del realismo o del naturalismo dominantes con anterioridad a esta década, así lo atestiguan.

Lo más importante, destacable e innovador, creemos, es que *En honor al mérito* de Margarita Musto nos deja elaborar el trauma provocado por la dictadura en un proceso de simbolización que permite, con cierto distanciamiento de los hechos, asimilarlos e incorporarlos a la memoria colectiva.

Referencias bibliográficas

- Abbondanza, J. (1990). La bisagra de una década. *Graffiti*, 1(1).
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Eliade, M. (1968). *Mito y realidad*. Barcelona: Guadarrama.
- Folleri, R. (2010). “Reflexiones sobre posmodernidad, multiculturalismo y movimientos sociales en la Latinoamérica actual”, *Utopía y praxis latinoamericana* 15(49). Recuperado de ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315_52162010000200005
- Irazábal, F. (2004). *El giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles*. Buenos Aires: Biblos
- Lanza, E. (21 de mayo de 1996). Así asesinaba el ejército uruguayo en Argentina. Un testimonio de cómo asesinaron a Zelmar Michelini y Gutiérrez Ruíz. *El Observador*. pp. 1-3.
- Maffesoli, M. (2001). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en las sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- Mirza, R. (1996). «Principales tendencias en el teatro uruguayo contemporáneo» En *Situación del teatro uruguayo contemporáneo* (pp. 31-44). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Mirza, R. (2013) “El teatro de Mario Benedetti. De la parodia y la caricatura a un ritual de violencia y muerte”. Lima-Boston, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. Año XXXIX(77).
- Rela, W. (1994). *Teatro uruguayo 1808-1994*. Montevideo: Academia Nacional de Letras.
- Ricoeur, P. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (1997). *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del CBC-UBA