

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ**

FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Representaciones de violencia y represión en la obra
Doña Ramona presentada por Teatro Circular en 1982

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Teatro
que presenta:

Janice Iturrizaga Valderrama

Asesor:

Jorge Juan Carlos Armas Gherzi

Lima, 2023

Informe de Similitud

Yo, *Jorge Juan Carlos Armas Ghersi*, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesor de la tesis de investigación titulada “*Representaciones de violencia y represión en la obra doña ramona presentada por teatro circular en 1982*”, de la autora *Janice Iturrizaga Valderrama* dejo constancia de lo siguiente:

- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 28%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el 24-oct.-2022.
- He revisado con detalle dicho reporte y la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lugar y fecha: Lima, 13 de junio de 2023

Apellidos y nombres del asesor: <i>Armas Ghersi, Jorge Juan Carlos</i>	
DNI: 43117545	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5428-9442	

RESUMEN

La presente investigación busca responder a la pregunta: ¿De qué manera la obra Doña Ramona de Víctor Manuel Leites presentada por Teatro Circular en 1982 denuncia la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay de 1973 a 1985? Plantea que la representación de las relaciones de poder entre los personajes en la obra cuestiona y denuncia la represión ejercida por la dictadura cívico-militar en la sociedad uruguaya, ya que funciona como una metáfora de esta, a través de dos mecanismos. El primero es el drama familiar, que funciona como un símbolo para reflejar las dinámicas de opresión de la sociedad uruguaya de la época, ya que las distintas acciones de los integrantes de la familia reproducen las figuras de represores y reprimidos. En segundo mecanismo es el cuerpo del personaje Ramona, en tanto este es una metáfora de la nación: encarna una figura oprimida luego de representar la libertad. El personaje representa a la sociedad uruguaya durante las décadas de los 70 y 80, cuando esta última lucha contra la represión para recuperar su libertad física e ideológica, igual que el personaje. Por su parte, la puesta en escena de la obra propone también una mirada crítica a la sociedad uruguaya de la época, así como una enérgica denuncia contra la represión por parte de la dictadura. Así pues, luego de desarrollar las pautas de la investigación se explicará el contexto de violencia política durante la dictadura uruguaya y su relación con el teatro. Luego de ello se analizará de qué manera la obra ya mencionada denuncia la represión de la dictadura cívico-militar 1973-1985 en Uruguay.

Palabras clave: Doña Ramona, teatro político, teatro latinoamericano, Teatro del Oprimido, drama familiar, violencia política.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, le agradezco a Dios.

A mis padres, Jaime y Luisa, por su apoyo incondicional en todo mi proceso y desarrollo universitario, por tener fe en mí incluso cuando sentía que las tareas se ponían cada vez más complicadas, siempre insistiendo con su apoyo y proporcionándome una educación de calidad.

A mis hermanos, Angella, Andrea y Esteban, mi motivo para seguir creciendo, ser mejor, y puedan tener algún día un ejemplo del cual, espero, guiarse.

A mis compañeras y amigas que la universidad me permitió conocer, en especial a Kimberly y Mirella, por hacer que este proceso de aprendizaje sea un mundo de aventuras llenas de retos que juntas logramos superar, mis futuras colegas, su apoyo fue parte clave en esta etapa.

A André, que estuvo a mi lado desde el día uno, me ha visto crecer en cada etapa universitaria y me impulsó en los días difíciles.

Y por último y no menos importante, a mi asesor, Jorge, quien me ayudo a trabajar el personaje Magdalena de la obra *Doña Ramona* en cuarto ciclo, estuvo y fue parte del proceso que inició mis ganas por investigar el tema elegido y ahora me acompaña en el proceso de cierre de este mismo.

Muchas gracias a todos, los llevo en mi corazón.

ÍNDICE

RESUMEN	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE	iv
INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN	5
1.1. Presentación del problema de investigación	5
1.2. Justificación	6
1.3. Preguntas de investigación	8
<i>1.3.1. Pregunta principal</i>	8
<i>1.3.2. Preguntas específicas</i>	8
1.4. Objetivos	9
<i>1.4.1. Objetivo principal</i>	9
<i>1.4.2. Objetivos específicos</i>	9
1.5. Hipótesis	9
1.6. Estado del arte	10
1.7. Marco conceptual	14
<i>1.7.1. Represión social</i>	14
<i>1.7.2. Teatro político</i>	15
<i>1.7.3. Teatro del Oprimido</i>	15
<i>1.7.4. La dictadura uruguaya 1973-1985</i>	16
1.8. Metodología	17
1.9. Herramientas de recojo de información	18
	iv

CAPÍTULO 2. REPRESIÓN EN LA DICTADURA URUGUAYA 1973-1985 Y	
TEATRO POLÍTICO	21
2.1. Represión en Latinoamérica	20
2.2. Represión en Uruguay	28
2.3. Teatro político en Latinoamérica	38
2.4. Teatro político en Uruguay	46
2.4.1. <i>Primer período (1968 - 1973)</i>	48
2.4.1. <i>Segundo período (1973 - 1985)</i>	54
CAPÍTULO 3. <i>DOÑA RAMONA</i> - UN TEATRO PARA EL OPRIMIDO	56
3.1. El origen de <i>Doña Ramona</i> : La novela de Pedro Bellán	56
3.2. <i>Doña Ramona</i> , el clásico uruguayo	67
3.3. El efecto político y social de <i>Doña Ramona</i>	78
CONCLUSIONES	93
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	97
ANEXOS	101

INTRODUCCIÓN

La presente tesis aborda la obra teatral *Doña Ramona*, escrita por Víctor Manuel Leites y escenificada por Teatro Circular en 1982, como denuncia de la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay de 1973 a 1985. Dicha represión se expresa, principalmente, a través de dos mecanismos: el control de la información difundida a través de medios de comunicación, y la prohibición de movimientos sociales opuestos a los ideales del gobierno. Estos mecanismos implican la restricción de la libertad de expresión, en tanto resulta prohibida la manifestación de ideas que desafíen el discurso de la dictadura, y generan un gran y largo silenciamiento en la sociedad.

Es así que surge el teatro político en Uruguay, y con este, la obra *Doña Ramona*, presentada por Teatro Circular, la cual busca generar una reflexión en los espectadores frente a la realidad social uruguaya. La obra se convierte en una de las principales denuncias de la represión dictatorial, ya que opera como herramienta para la expresión de la libertad y como medio de persuasión para lograr construir una nueva ideología. La representación de las relaciones de poder entre los personajes en la obra cuestiona y denuncia la represión ejercida por la dictadura cívico-militar en la sociedad uruguaya, en tanto funciona como una metáfora del régimen.

Resulta fundamental desarrollar la presente investigación desde el punto de vista de las artes escénicas debido a que, durante los periodos de dictaduras en distintos países de Latinoamérica, el teatro se volvió tanto un espacio como un canal de resistencia ideológica a través de su sistema textual y espectacular. Es importante que desde las artes escénicas no solo se cuestione y visibilice los actos de represión, sino que también se construyan espacios

de toma de consciencia y se fomente la movilización social, en diálogo con los cambios sociales en nuestros países. El teatro político puede ser utilizado como una herramienta para la expresión de la libertad y la formación de actitudes críticas en el público frente a la represión social en Latinoamérica de fines del siglo XX. Considero que la obra *Doña Ramona* es uno de los ejemplos más emblemáticos.

En ese sentido, la meta de la presente investigación es analizar de qué manera la obra de Víctor Manuel Leites, presentada por Teatro Circular en 1982, denuncia la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay de 1973 a 1985, a través del drama familiar y del cuerpo del personaje Ramona. El drama familiar funciona como símbolo de las dinámicas de represión de la sociedad uruguaya de la época; las distintas acciones de cada uno de los integrantes de la familia reproducen las figuras de represores y reprimidos, victimarios y víctimas. Por su parte, el personaje de Ramona es una metáfora de la nación: encarna una figura reprimida luego de representar la libertad. Este personaje evidencia los problemas de la sociedad uruguaya durante las décadas de los 70 y 80, cuando esta luchaba por recuperar su libertad, mientras era reprimida por la dictadura, igual que el personaje.

Para ello vamos a analizar de qué manera la representación de las relaciones de poder entre los personajes en la obra *Doña Ramona* cuestiona y denuncia la represión de la dictadura cívico-militar uruguaya. Específicamente, analizaremos en primer lugar de qué manera el drama familiar funciona como un símbolo para reflejar las dinámicas de represión de la sociedad uruguaya de la época; y, en segundo lugar, cómo el cuerpo reprimido del personaje Doña Ramona simboliza la represión a la sociedad uruguaya durante la dictadura.

Así pues, el primer capítulo tiene como objetivo explicar el desarrollo del planteamiento de la investigación, por lo cual lo dividiremos en nueve puntos. Estos son: la

presentación del problema de investigación, justificación, preguntas de investigación, objetivos, hipótesis, estado del arte, marco conceptual, metodología y las herramientas de recojo de información

Por su parte, el segundo capítulo aborda el impacto social del teatro político en Uruguay frente a la represión ejercida por la dictadura en ese país. Dicho capítulo consta de cuatro partes, las cuales se dividirán de la siguiente manera: En la primera parte expondremos el desarrollo de la represión en los distintos países de Latinoamérica, sus causas y consecuencias. En la segunda nos centraremos en Uruguay y la represión durante la dictadura cívico militar de 1973 a 1985, centrándonos en las medidas de represión que se encuentren relacionadas con la libertad de expresión, las artes escénicas y el teatro. Luego, en la tercera parte, desarrollaremos la conexión entre los procesos dictatoriales vividos en América Latina y el nacimiento del teatro político, cómo llegó a los distintos países de Latinoamérica y las corrientes más influyentes de estos. Finalmente, en la cuarta parte, nos enfocaremos en el teatro político en Uruguay como respuesta de la represión artística ejercida por la dictadura, donde aparece *Doña Ramona* como obra emblemática de resistencia.

Finalmente, en el tercer y último capítulo, realizaremos un análisis de la obra *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites presentada por Teatro Circular en 1982 como denuncia de la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay de 1973 a 1985. Para ello, se estudiará el montaje de la obra estrenado por Teatro Circular de Montevideo en 1982, bajo la dirección de Jorge Curi, actor, director y dramaturgo uruguayo, el cual propone una mirada crítica a la sociedad uruguaya de la época y una contundente denuncia contra la represión por parte de la dictadura. A través de este, se elaborará un análisis del drama familiar y las relaciones de poder entre los personajes de la obra, y cómo a través de estas se cuestiona y denuncia la

represión ejercida por la dictadura cívico-militar en la sociedad uruguaya de 1973 a 1985.

Este capítulo incluye entrevistas a dos de los actores que formaron parte del elenco original del montaje en cuestión de estudio.



CAPÍTULO 1. PLANTEAMIENTO DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Presentación del problema de investigación

Como ya mencionamos, esta investigación analiza cómo la obra *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites presentada por Teatro Circular en 1982 denuncia de la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay de 1973 a 1985. Para ello, se estudiará el montaje original, el cual fue dirigido por Jorge Curi, actor, director y dramaturgo uruguayo. Específicamente, se realizará un análisis del drama familiar y las relaciones de poder entre los personajes de la obra, y cómo a través de estas se cuestiona y denuncia la represión ejercida por la dictadura cívico-militar en la sociedad uruguaya de 1973 a 1985.

Luego del golpe de Estado de Juan María Bordaberry, llevado a cabo el 27 de junio de 1973, Uruguay quedó bajo el dominio de un régimen cívico-militar. Frente a dicha realidad, el teatro independiente uruguayo asumió dos vías. Por un lado, El Galpón, una de las más representativas instituciones teatrales independientes de Uruguay, se asila en México ante la persecución del régimen e hizo su trabajo desde afuera. Por otro lado, Teatro Circular, institución que estrenó *Doña Ramona*, permanece en el país. La línea de este grupo fue escenificar obras que, en complicidad con los espectadores, pudieran saltarse los mecanismos de censura y lograr hablar de la realidad uruguaya.

Doña Ramona es una reescritura de la novela *Doñarramona* de José Pedro Bellán, publicada en 1918. Leites optó por esta historia tradicional debido a que plantea un problema con el que se puede entender políticamente al Uruguay de la dictadura, sin referirse a esta directamente. La novela recrea la historia de una familia de Montevideo acomodada, que representa la burguesía uruguaya de inicios del siglo XX, que se resiste a las reformas

impulsadas por José Batlle y Ordóñez, quien buscó pasar de una sociedad patriarcal y oligárquica a una sociedad con un modelo contemporáneo de democracia, que supone un avance en el orden laboral, político e ideológico. Así, la obra plantea una confrontación entre el personaje de Doña Ramona - que representa el cambio y la libertad sobre las diferencias sociales y las relaciones de poder - y los demás miembros de su familia - que simbolizan el autoritarismo y la represión.

Así pues, partiendo de este contexto y esta realidad elaboraré un análisis sobre las relaciones de poder entre los personajes, las cuales me servirán para realizar una metáfora epistemológica de la sociedad uruguaya durante la dictadura 1973-1985. Como ya mencionamos, el montaje que se analizará data de 1982 y propone una mirada crítica a la sociedad uruguaya de la época y una fuerte denuncia contra la represión por parte de la dictadura.

1.2. Justificación

Víctor Manuel Leites fue autor de textos teatrales fundamentales y su teatro se caracterizaba por ser político. Su apogeo se da con *Doña Ramona*. El autor recrea este texto tradicional que, de manera superficial, parece no tener relación con el presente del país. Ello le permite a Leites evadir la censura, hablar de la realidad social y denunciar lo que, en aquel momento, ocurría en Uruguay. Frente al exilio de compañías de teatro como El Galpón o escritores como Mario Benedetti, a la censura de obras y expresiones artísticas, el público descubría en la puesta en escena de Teatro Circular una posibilidad de encuentro y resistencia, un espacio donde expresar su voz de protesta y necesidad de libertad. Así, *Doña Ramona* tuvo más de 500 funciones y fue la ganadora de un concurso nacional que llevó a la

obra a presentarse en Europa. El montaje es, sin duda, un emblema del teatro de resistencia a la pasada dictadura.

Investigamos este tema con la meta de aportar a la línea de investigación de Artes escénicas, política y sociedad. Desde mi posición como alumna de la Facultad de Artes Escénicas esta tesis podrá ayudar de referencia a futuros estudios que aborden el rol del teatro político en la formación de actitudes críticas en el público respecto a violencia política en Latinoamérica de fines del siglo XX. Esta tesis se une a otras investigaciones que abordan los caminos por los cuales el teatro se constituye en herramienta para expresar, visibilizar y denunciar temas que no se permiten tocar abiertamente en el ámbito público.

Por otro lado, me encuentro muy interesada en la *Doña Ramona* de Leites. Tuve el agrado de representar la obra en el año 2018, en el cuarto ciclo de mi formación, en el curso de Actuación 2 de la Especialidad de Teatro de la Facultad de Artes Escénicas, bajo la dirección del profesor Mateo Chiarella, con el acompañamiento de Jorge Armas, jefe de práctica del curso y actualmente asesor de la presente tesis. Experimentar el proceso de creación de uno de los personajes de la obra y compartir el proceso de mis compañeros, despertó en mí el interés por entender el drama de los personajes. Culminé el curso con nuevas interrogantes acerca del teatro político, del abuso de poder, la represión, la violencia política, etcétera. A partir de ello, abordé estos temas en los trabajos de los cursos de investigación académica y de dirección, lo que me permitió acercarme a ellos desde varias perspectivas. Así pues, la realización de esta tesis es el cierre que deseo darle a mis años de investigación sobre la obra *Doña Ramona*.

Finalmente, me interesa ahondar en la influencia del teatro político en la formación de actitudes críticas en el público ante la represión social en Latinoamérica de fines del siglo XX, y considero que *Doña Ramona* es uno de los ejemplos más esclarecedores. Considero valioso que desde las artes escénicas, específicamente, desde el teatro, podamos tener una visión de cómo los y las artistas nos involucramos con el aspecto político del teatro, y también de la influencia y discursos que generamos - además de entretener. Por ello, como alumna y creadora, me surgen preguntas y cuestionamientos sobre qué mirada y reflexiones tenemos sobre las obras de teatro que vemos y ponemos en práctica como alumnos durante la carrera: ¿Existen espacios dentro de la universidad donde como alumnos podamos revisar y cuestionar cuán involucrados con el aspecto político nos encontramos y la influencia y discursos que generamos? ¿La universidad es un espacio en el que debería o no darse cuestionamientos políticos? ¿Al estudiar *Doña Ramona* qué aspecto de la sociedad peruana y el teatro peruano se puede vincular con la obra? Esta tesis expresa mi mirada sobre estas preguntas.

1.3. Preguntas de investigación

1.3.1. Pregunta principal

¿De qué manera la obra *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites, presentada por Teatro Circular en 1982, denuncia la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay de 1973 a 1985?

1.3.2. Preguntas específicas

- ¿De qué manera las relaciones de poder entre los personajes en la obra *Doña Ramona* cuestiona y denuncia la represión de la dictadura cívico-militar?

- ¿De qué manera el drama familiar refleja las dinámicas de represión de la sociedad uruguaya?

- ¿Cómo el cuerpo reprimido del personaje principal de *Doña Ramona* simboliza la represión a la sociedad uruguaya durante la dictadura?

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo principal

Analizar de qué manera la obra *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites presentada por Teatro Circular en 1982 denuncia la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay de 1973 a 1985

1.4.2. Objetivos específicos

- Analizar de qué manera las relaciones de poder entre los personajes en la obra *Doña Ramona* cuestiona y denuncia la represión de la dictadura cívico-militar.

- Exponer cómo el drama familiar refleja las dinámicas de represión de la sociedad uruguaya de la época.

- Desarrollar cómo el cuerpo reprimido del personaje *Doña Ramona* simboliza la represión a la sociedad uruguaya durante la dictadura

1.5. Hipótesis

La representación de las relaciones de poder entre los personajes en la obra *Doña Ramona*, presentada por Teatro Circular en 1982, cuestiona y denuncia la represión ejercida por la dictadura cívico-militar en la sociedad uruguaya en el período de 1973 a 1985, a través del drama familiar y del cuerpo de *Ramona*. El drama familiar funciona como un símbolo para reflejar las dinámicas de represión de la sociedad uruguaya de la época; las distintas acciones de cada uno de los integrantes de la familia reproducen las figuras de represores y

reprimidos. Por su parte, el personaje de Ramona es una metáfora de la nación: encarna una figura reprimida luego de representar la libertad, con lo que se compara y evidencia los problemas de la sociedad uruguaya durante las décadas de los setenta y ochenta cuando lucharon por recuperar su libertad física e ideológica, mientras eran reprimidos por la dictadura, igual que el personaje. A lo largo de la obra, las relaciones de poder entre los personajes funcionan como una metáfora de la sociedad uruguaya durante la represión. El montaje propone una mirada crítica a la sociedad uruguaya de la época y una fuerte denuncia contra la represión por parte de la dictadura.

1.6. Estado del arte

El punto de partida de este proceso de investigación fue entender la represión ejercida por las dictaduras latinoamericanas de fines del siglo XX, con particular interés en el contexto uruguayo - ya que es donde se estrenó *Doña Ramona*. Este periodo estuvo marcado por la Guerra Fría, el enfrentamiento posterior a la Segunda Guerra Mundial entre los Estados Unidos de América (EEUU) y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) y sus modelos políticos y económicos: capitalismo y comunismo, respectivamente. Este enfrentamiento afectó de forma negativa en nuestro continente a lo largo de los años, pues hacia la fines del siglo XX ambas potencias intentaron imponer su modelo político en otros países.

Latinoamérica sufrió en gran magnitud durante las últimas décadas del siglo pasado ya que, para lograr expandir su influencia, ambas potencias intentaron establecer gobiernos aliados en nuestros países. Se utilizaba la violencia, la represión, tortura, exilio y la censura para mantenerse en el poder.

Aquí es donde encontramos a autores como Felipe Victoriano (2010) y Carlos Figueroa (2001). Según Victoriano, los procesos de militarización que vivieron los estados latinoamericanos coincidieron no en el ámbito geográfico, sino también en el ámbito temporal, con un número de golpes de Estado cívico-militares coincidiendo en las décadas de 1960 y 1970: Paraguay en 1954, Brasil en 1964, Perú en 1968, Bolivia en 1971, Chile y Uruguay en el año 1973, y Argentina en 1976. En el caso de México, si bien se mantiene un régimen democrático, en 1968 tiene lugar una campaña de represión militar.

Por su parte, Figueroa (2001) señala uno de los elementos esenciales que permitió a las dictaduras dominar las sociedades durante este período: la violencia. Definiremos violencia como una cualidad humana ya que, para poder ejercerla se necesita que el juicio e intelecto humano se encuentren presentes. Esto se debe a que, según el autor, la violencia es un acto de poder, aun cuando no todo acto de poder sea necesariamente violento. Al tratarse de un acto de poder, la violencia manifiesta una relación social entre los sujetos que se encuentran implicados. Estas partes son: el victimario, cuyo rol es ejercer la violencia; y la víctima, que es sobre quién recae la violencia ejercida (2001, p.3). Por lo tanto, la violencia es el uso de la fuerza, ya sea física o verbal, o la amenaza explícita o implícita de esta, con el objetivo de imponer la voluntad del victimario sobre la víctima.

Continuando con la búsqueda, encontramos fuentes acerca del teatro político. Jesús Rubio (1989) explica que este teatro “se tiende a identificar con la actividad teatral de los grupos políticos llamados “izquierdas” que se encuentran orientados a la propagación y defensa de los derechos de los grupos menos favorecidos o más vulnerables” (p. 1). En este caso, luego de lo que hemos podido observar, inferimos que en este contexto el grupo menos favorecido o el de mayor vulnerabilidad son sectores de la sociedad latinoamericana

reprimidos por los regímenes violentos y las dictaduras cívico-militares. Entonces, el teatro político tiene como objetivo visibilizar la situación de represión y vulneración a los derechos de estos sectores de la sociedad y defenderlos. Es por ello que, luego del gran silenciamiento en el ámbito artístico debido a la censura, se da un súbito crecimiento del arte teatral en la mayoría de países latinoamericanos y se incrementan las representaciones artísticas que se manifiestan en contra del abuso de poder y la violencia política.

Como parte de la transformación social e ideológica, se cuestionaron los objetivos de las actividades y representaciones teatrales a lo largo de todo el continente. De este modo los involucrados atravesaron un proceso de reflexión crítica en el que se replantean los objetivos y rol social del teatro. Encontraron que este podía servir como herramienta para poder enfrentar los problemas sociales.

Por otro lado, respecto a fuentes teóricas sobre la dramaturgia de Víctor Manuel Leites, nos centraremos en el grupo de autores que analizan las obras del dramaturgo y coinciden en que su teatro se caracterizaba principalmente por tratar de visibilizar la realidad vivida por la sociedad uruguaya entre los años 1973 y 1985. Estos estudios, como los textos “El mundo teatral de Víctor M. Leites. Una escritura que nos identifica” (2021) de Luis Vidal; “La reescritura en la obra de Manuel Leites” (2011) de Patricia Núñez y “Vidas cruzadas: Victor Manuel Leites (1933 – 2016)” (2016) de Débora Quiring, reconocen a Leites como uno de los más distinguidos representantes de la época. Por ejemplo, en el primero, Vidal realiza un análisis de las obras del autor y menciona que:

Fue un dramaturgo con singular expresividad en situaciones y personajes de nuestra historia, acercándolos en su contexto con bien delineados trazos sociales, que posibilitaban una visión contemporánea de esas raíces de la

nacionalidad uruguaya. La edición de sus principales obras es otro aporte a esa valoración de nuestra identidad. (2013, parr.1).

Por su parte, Núñez (2011) apoya la idea anterior y menciona que en las obras de Leites -*Doña Ramona*, *El Chalé de Gardel* y *Varela, el reformador*- las acciones que se representan se encuentran ubicadas en distintos contextos históricos que denotaron acontecimientos importantes en la construcción de la identidad nacional.

Es así como llegamos las fuentes que abordan *Doña Ramona* y el montaje de Teatro Circular de 1982. Hallamos un grupo de autores que analizan el drama familiar en la obra y coinciden en que este refleja las dinámicas de represión de la sociedad uruguaya durante la dictadura. Entre estos se encuentran María Victoria Fuentes (2008) con “Cuerpo y poder. Una lectura de *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites”; María Rosa Carbajal (2020) con su artículo “Jorge Bolani: *Doña Ramona*: un bastión de reivindicación de la necesaria justicia ante el autoritarismo”; y Luciana Scaraffuni (2016) con su ensayo “El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)”.

Por ejemplo, Scaraffuni (2016) realiza un análisis acerca de formas de resistencia del teatro independiente uruguayo y este escenifica lo que no se podía decir durante la dictadura. Ella concluye que *Doña Ramona* evidencia el peso simbólico de la familia, explica que la misma dictadura buscaba reestablecer el orden apelando a esta ya que era considerada una de las instituciones centrales de la sociedad, la dictadura mediante su discurso buscó preservar los valores de la nación del ataque subversivo y esto para el teatro fue clave, ya que se volvió una metáfora evidente.

Finalmente, en “El sistema teatral uruguayo de la última década ¿Un cambio de paradigma?” (1992) por Roger Mirza y “*Doña Ramona*. En los armarios de comienzos del

siglo XX” (2011) por Jorge Arias, se encuentran reseñas que comentan acerca del montaje de la obra. Sin embargo, estas fuentes no plantean un análisis académico del montaje estrenado en 1982 por Teatro Circular. A partir de ello, concluyo que existe un aspecto sobre *Doña Ramona* y las representaciones de violencia y represión que denuncia que no ha sido analizado a profundidad. En esta tesis, propongo otra aproximación, la cual se enfoca en el montaje estrenado por Teatro Circular, a partir de la grabación de este brindado por el Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

1.7. Marco conceptual

1.7.1. Represión social

Alberto Cajal en “Represión social: qué es y ejemplos” (2017) define este fenómeno como los actos y efectos de controlar, contener, detener, castigar y reprimir a individuos, grupos o grandes movilizaciones sociales a través de medidas estatales para impedir una manifestación en postura contraria a determinadas políticas del estado.

Las medidas empleadas por los gobiernos para reprimir socialmente involucran el control de la información que se transmite mediante medios de comunicación, la manipulación de los líderes políticos y locales o la erradicación de movimientos sociales que atenten contra los ideales estatales, entre muchos otros.

Este concepto servirá para corroborar y entender que la sociedad uruguaya sufrió una fuerte represión por la dictadura cívico-militar de 1973 a 1982. En la que se controlaba la información que se transmitía no solo en medios de comunicación, sino también en el teatro, las puestas escénicas o cualquier manifestación cultural. Y se erradicaron los movimientos sociales que atentaban contra los ideales estatales

1.7.2. Teatro político

En el contexto de represión social y violencia política de las dictaduras latinoamericanas, se hacen frecuentes obras teatrales y puestas en escena con el mero fin de entretener al espectador. Sin embargo, en reacción a este tipo de teatro surge un teatro político. Esto es debido al nacimiento del teatro político.

Como mencionamos líneas arriba, Rubio (1989) señala que el teatro político se identifica con movimientos de izquierda y toma partido por los sectores perseguidos por los regímenes dictatoriales. Asume como objetivo visibilizar la represión y vulneraciones de derechos humanos. Así pues, los grupos que hacen teatro político replantean el lugar del arte teatral en la sociedad y lo consideran un mecanismo de transformación social y lucha política.

1.7.3. Teatro del Oprimido

Augusto Boal es conocido por desarrollar del Teatro del Oprimido, el cual tiene como propuesta principal que mediante el teatro se haga posible la transformación social. Fue en el año 1971 que propuso esta aproximación al fenómeno teatral, la cual, en lugar de tener como objetivo entretener al público, busca enfrentarlo, con el fin de visibilizar la realidad social que no es visible en otros espacios. De esta forma, llama al público no solo a tomar una actitud crítica y reflexionar en base a lo observado en escena, sino también a tomar acción frente a la realidad. Con ello, Boal toma partido por el teatro como, por encima de todo, herramienta social, política y cultural.

Boal buscaba establecer una metodología que lleve al espectador al cambio, que le brindara al público herramientas que le permitan el análisis y la participación para lograr transformar sus problemas colectivos. Es por ello, que durante más de cuarenta años se dedicó al desarrollo de técnicas dramáticas con el fin de transformar la actitud del espectador,

y pasar de solo ser receptor de la obra, a que puedan analizarla y luego participar en su realidad confrontando sus problemáticas sociales.

Según Castillo (2013), el Teatro del Oprimido de Augusto Boal estuvo vinculado a las consignas teatrales y políticas propuestas por Bertolt Brecht, creador del teatro épico y uno de los dramaturgos más influyentes del siglo XX. Castillo agrega que, para Boal, el teatro debía ayudar al análisis de las causas y vicios sociales, con el fin de fomentar la participación activa del espectador dentro de la dramatización representada, por lo cual señala que el teatro se vuelve un “ensayo de la revolución”. Es aquí donde se separa de las consignas brechtianas. Para él, en este teatro, el espectador ahora también tiene la posibilidad de participar y emitir su opinión sobre lo que ocurre en la escena representada. La teoría del Teatro del Oprimido plantea un teatro político, cuyo punto de partida es la sociedad y su participación en la acción dramática (Castillo, 2013, p.123).

Con lo expuesto, podemos comprender que para Boal, el Teatro del Oprimido era el medio por el cual el pueblo lograría liberarse y enfrentar la represión ya que, como menciona Castillo, este teatro tiene como objetivo principal estimular al espectador para que logre encontrar soluciones a los problemas que afectan su entorno, incluso si estas soluciones dependen de un enfrentamiento. Entonces, lo que Boal proponía a través de su teatro era que los oprimidos, es decir: la sociedad reprimida y silenciada por el miedo, los artistas exiliados, entre otros que sufrían por las ideologías impuestas, logran liberarse de sus limitaciones mediante este.

1.7.4. La dictadura uruguaya 1973-1985

La dictadura cívico-militar impuso una legislación que permitió el cierre de teatros, la prohibición de compañías artísticas y elencos, censura en todas las obras teatrales nacionales

y también en las internacionales; además del encarcelamiento, tortura y amenaza a compañías, autores directores y actores, lo cual los forzó a guardar silencio o partir al exilio. Sin embargo, a pesar de la represión, el teatro independiente logró continuar sus actividades. Al respecto, Roger Mirza (1992) divide esta época de la vida de los escenarios uruguayos en dos fases distintas. La primera, entre 1973 y 1978, en la que se produjo una notable retracción de las actividades artísticas-; y la segunda, que se extendió desde 1978 hasta 1984, en la que se retornó visiblemente a una práctica teatral más contestataria. Estas dos fases mencionadas por el autor coinciden y refuerzan la idea que se explicó en un inicio del capítulo en la que se explica el desarrollo de las puestas escénicas de las obras dramáticas en Latinoamérica de la época dictatorial que se dividió en dos momentos notables.

1.8. Metodología

La presente es una investigación de tipo cualitativa, sobre las Artes Escénicas, transversal, analítica y descriptiva. Esta tesis se considera de este tipo pues parte del análisis del montaje escénico de la obra *Doña Ramona* presentada por Teatro Circular en 1982 con el fin de profundizar en las características de la denuncia a la represión y se inserta en la época de la dictadura cívico-militar en Uruguay de los años 1973 a 1985. Así, se tiene como objetivo investigar el texto espectacular a partir de la dramaturgia actoral para relacionarlo y compararlo con conocimientos de teatro político.

Adicionalmente, como estudiante de la especialidad de teatro de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, y por mi experiencia actuando en montajes, reconozco que las posibilidades de lecturas del texto dramático se multiplican cuando este es representado en escena. Las posibilidades gestuales y vocales creadas por actores o actrices, sumadas a las posibles interpretaciones del público, crean un diálogo entre actores/actrices y espectadores

para convertir el teatro en un espacio alternativo donde se pueda manifestar de forma comunitaria un sentir particular. Por ello, también, desde mi mirada como investigadora con formación en actuación me hace considerar relevante estudiar la puesta en escena de Teatro Circular de 1982 de *Doña Ramona* y reflexionar acerca de los elementos que permitieron denunciar violencia política y la represión de manera metafórica para evitar la represión y la censura de la dictadura.

Este tipo de investigación constituye un aporte histórico para todo investigador que le interese la influencia del teatro en la política en la dramaturgia latinoamericana de fines del siglo XX. Con el fin de ampliar nuestro conocimiento y entendimiento sobre este sector.

1.9. Herramientas de recojo de información

Mis fuentes primarias son un registro de video de la puesta en escena de *Doña Ramona* de Teatro Circular de Montevideo en 1982, y una entrevista al autor de la obra, Víctor Manuel Leites. Respecto a esta puesta en escena, analizaré el drama familiar, las acciones de los personajes y cómo se representan estos escénicamente. La entrevista, por su parte, me permite recoger información sobre lo que significó lanzar la obra para el autor al momento de ser estrenada, y como planteó su visión en el montaje, ya que fue parte del equipo de producción de este.

Mi segundo grupo de fuentes son teóricas. Los ensayos sobre la dramaturgia de Víctor Manuel Leites y sobre la obra *Doña Ramona* nos brindan conceptos que nos permiten el desarrollo de la investigación. Por ejemplo, recogemos información sobre el concepto de drama familiar como representación de la nación. Los autores que se encuentran en este grupo de fuentes son: María Victoria Fuentes (2008) con su análisis “Cuerpo y poder. Una lectura de *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites”; María Rosa Carbajal (2020) con su

artículo “Jorge Bolani: Doña Ramona: un bastión de reivindicación de la necesaria justicia ante el autoritarismo”; Luciana Scaraffuni (2016) con su ensayo “El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985)”; entre otros.

Mi tercer grupo de fuentes son históricas, y me permiten situar la obra presentada por Teatro Circular en 1982 en su contexto. Sirven para recoger información sobre Uruguay y el contexto de violencia y represión política en el que se estrenó el montaje de *Doña Ramona*. Las fuentes que se encuentran en este grupo son “Características sociales, políticas y culturales de la sociedad uruguaya” (2008) de Isabel Clemente y “El Uruguay del siglo XX - La Sociedad” (2009) de Sylvia Gonzáles.

Por último, mi cuarto grupo de fuentes son los testimonios de los actores uruguayos Jorge Bolani, Liliana García y Augusto Mazarelli, y del director peruano Mateo Chiarella, quienes conocen en primera instancia la obra *Doña Ramona* y su impacto social y político. Dos de ellos, Jorge y Liliana, pertenecieron al elenco original del montaje de Teatro Circular en 1982.

Las etapas de la investigación son: primero se analizará el montaje, identificaremos las diferentes acciones de los personajes, sus estrategias, como también los conflictos que tienen cada uno y las características que propusieron sus actores. Luego, de procederá a identificar la propuesta de las relaciones entre ellos. Segundo, se analizará el tercer grupo de fuentes para tener claro el contexto de violencia y represión política en que se sitúa la obra. Así pasamos a la tercera parte, analizar el segundo grupo de fuentes, para poder relacionar e identificar los conceptos y los estudios de la obra escrita, con la obra representada.

CAPÍTULO 2. REPRESIÓN EN LA DICTADURA URUGUAYA 1973-1985 Y TEATRO POLÍTICO

El presente capítulo tiene como objetivo analizar el impacto social del teatro político en Uruguay frente a la dictadura 1973-1985. Por ello el capítulo consta de cuatro partes, las cuales se dividirán de la siguiente manera: En la primera parte abordamos el desarrollo de la represión en los distintos países de Latinoamérica, sus causas y consecuencias. Luego nos enfocaremos en la represión durante la dictadura cívico-militar uruguaya de 1973 a 1985, centrándonos en las medidas del régimen relacionadas con la libertad de expresión, las artes escénicas y el teatro. Más adelante, desarrollaremos la conexión entre los procesos dictatoriales vividos en América Latina y el nacimiento del teatro político, cómo surge este en los distintos países de Latinoamérica, además de revisar las corrientes más influyentes, para finalmente, centrarnos en el teatro político en Uruguay como respuesta de la represión artística ejercida por la dictadura.

2.1. Represión en Latinoamérica

En presente subcapítulo explicaremos someramente el contexto de represión en Latinoamérica a fines del siglo XX. Abordamos dos factores esenciales que permitieron a los regímenes dominar a la sociedad latinoamericana durante este período: la violencia y la represión. Luego, desarrollamos las medidas de represión empleadas por las distintas dictaduras, centrándonos principalmente en aquellas que afectaron directamente al arte y el teatro.

La segunda mitad del siglo XX estuvo marcada por un conflicto fundamental posterior a la Segunda Guerra Mundial: la Guerra Fría entre Estados Unidos (EEUU) y la Unión Soviética (URSS), y sus respectivos modelos políticos: el sistema capitalista y el modelo comunista. Durante las décadas entre el fin de la Segunda Guerra hasta la caída del Muro de Berlín y la disolución de la URSS, ambas potencias intentaron imponer su modelo político a otros países. Latinoamérica sufrió en gran magnitud las consecuencias de este conflicto ya que, para lograr expandirse, ambas potencias buscaron establecer gobiernos aliados – o títeres – en nuestros países, los cuales recurrieron a la violencia, la represión y la censura para mantenerse en el poder.

A partir de los años 60, el acto de tomar el poder a través de golpes de Estado y establecer regímenes cívico-militares se convirtió en una práctica frecuente por parte de las fuerzas armadas de diversos países de Latinoamérica. Como recuerda Victoriano (2010), profesor-investigador del área de comunicación política en el Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, entre los golpes de Estado en el continente tenemos el de Paraguay en 1954; el de Brasil en 1964; tanto Perú como México en 1968; Bolivia en el año 1971; Chile y Uruguay, ambos en el año 1973; y, finalmente, Argentina en 1976.

A continuación, desarrollaremos brevemente los procesos de golpes de Estado en cada uno de estos países. Paraguay inicia el ciclo en 1954. En aquel entonces el presidente electo Federico Chávez, abogado, político y diplomático, fue derrocado en un golpe cívico – militar dirigido por Alfredo Stroessner, quien fue nombrado el nuevo Presidente por la Junta de Gobierno. El llamado “Stronato” duró, en total, treintaicinco años y cometió graves delitos contra la sociedad paraguaya. Aparte de las distintas medidas de represión, se eliminaron las

garantías constitucionales, y se prohibieron los partidos políticos opositores, esto fue posible debido al apoyo por parte del Ejecito y del Partido Colorado, de tendencia nacionalista y conservadora fundado en 1887.

Continuamos con Brasil, cuya dictadura perduró desde 1964 hasta 1985, y dentro de la cual tuvieron lugar dos grandes periodos represivos. El primero de ellos bajo el poder de Humberto de Alencar Castelo Branco, el primer dictador militar tras el golpe de 1964 al presidente Joao Goulart, del Partido Comunista de Brasil. Este periodo fue corto y culminó en 1966. Los integrantes del gobierno derrocado e intelectuales de izquierda de aquel entonces fueron condenados al exilio. El segundo periodo tuvo lugar entre los años 1968 al 1974, con Artur da Costa e Silva, cuyo inicio se dio al decretarse el Acto Institucional 5, que, junto a la nueva Constitución Política de 1967, otorgaba mayores poderes al presidente y anulaba diversas garantías constitucionales. Los años posteriores al decreto son conocidos en el Brasil como “Los Años de Plomo”, en los que el régimen empleó como medidas de represión la tortura y la prisión política, implantándose una política oficial planificada y sistemática de asesinatos masivos y desaparición de personas.

En el caso de nuestro país, Perú, en 1968 las Fuerzas Armadas, al mando del general Juan Velasco Alvarado, en representación de las instituciones militares, tomaron el Palacio de Gobierno y derrocaron al entonces Presidente Fernando Belaúnde Terry, además, tomaron el local del Congreso, la prefectura, locales de dos partidos políticos: Acción Popular y APRA, las oficinas de la cadena Radio Nacional, el Ministerio de Interior y las estaciones de televisión abierta de Lima. Este gobierno fue de corte autoritario y vertical. A diferencia de los otros regímenes dictatoriales de la época, promovió reformas de carácter nacionalista y de izquierda que impactaron en gran magnitud a nuestro país y la sociedad. Un claro fue la

promulgación de la Reforma Agraria. Sin embargo, políticos opositores fueron exiliados y medios de comunicación fueron censurados con la intención de silenciar voces críticas, con el fin de mantener el control de la sociedad.

Por otro lado, si bien en México no ocurre un golpe de Estado militar, durante el año 1968 el movimiento estudiantil eran blanco de la represión por parte del ejército mexicano y de las fuerzas policiales del Distrito Federal. Por mencionar un evento, se suscitó un enfrentamiento entre alumnos de la preparatoria Isaac Ochoterena y las citadas fuerzas, que provocó un hecho lamentable denominado la Matanza del 2 de octubre. Otro suceso similar se dio durante la protesta realizada por estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas en Ciudad de México, cuando los manifestantes fueron atacados por el ejército mexicano y el grupo paramilitar “Batallón Olimpia”. Estos sucesos se definen como crímenes de Estado: una serie de acciones donde el gobierno y/o sus instituciones rompen sus propias leyes o las del Derecho Internacional, llevando a cabo genocidios, torturas, crímenes de guerra y corrupción.

La organización Movice, un movimiento en el que confluyen diversas organizaciones de víctimas de crímenes de Estado, define, desde su experiencia, que los crímenes de Estado son:

Aquellos delitos cometidos por los agentes estatales, o por particulares, como los grupos paramilitares, que actúan en complicidad o por tolerancia del Estado. Algunos de estos crímenes son el asesinato, el exterminio, la esclavitud, la desaparición forzada, el desplazamiento forzado, la deportación o las persecuciones contra cualquier población civil por motivos sociales, políticos, económicos, raciales, religiosos o culturales. En conclusión, podemos decir que los crímenes de Estado se diferencian de otros al reunir las

siguientes cuatro características: Son actos generalizados que se cometen contra una gran cantidad de víctimas, ya sea por la cantidad de crímenes o por un solo crimen contra muchas víctimas. Son actos sistemáticos que se realizan de acuerdo a un plan o política preconcebida, lo que permite la realización repetida de dichos actos inhumanos. Son cometidos por las autoridades de un Estado o por particulares que actúan con respaldo de dichas autoridades, con su tolerancia o complicidad. Están dirigidos contra la población civil por motivos sociales, políticos, económicos, raciales, religiosos o culturales (Movice, 2020, parr.1).

Continuando con el desarrollo del tema, en Bolivia, el Coronel Hugo Banzer Suárez asume el poder por medio de un golpe de Estado en el año 1971. Banzer dio inicio a un gobierno autoritario basado en la Doctrina de Seguridad Nacional,¹ la cual marcó un cambio importante en la política boliviana que desde el año 1952 se había enfocado en posiciones nacionalistas de derecha y de izquierda. El golpe de Estado fue apoyado también partidos políticos MNR (Movimiento Nacionalista Revolucionario) y FSB (Falange Socialista Boliviana), ambos partidos de derecha. Las represalias contra los miembros de izquierda, basada en la lucha de contrainsurgencia, fueron dirigidas hacia grupos específicos conformados principalmente por universitarios y obreros. Como resultado de estas, aproximadamente dos mil jóvenes hombres y mujeres fueron apresados y sometidos a

¹ Doctrina planteada por Henry Kissinger, Secretario de Estado de los Estados Unidos durante el gobierno de Richard Nixon, según la cual las fuerzas armadas latinoamericanas debían enfocarse en combatir al “enemigo interno”, es decir al comunismo.

torturas, detenciones injustificadas, destierros e inclusive a la muerte, como se pudo apreciar en la Masacre del Valle años más tarde.

Por su parte, entre 1973 y 1990, Chile fue gobernado por una junta militar liderada por Augusto Pinochet, quien en calidad de Comandante en Jefe del Ejército de Chile, llevó a cabo un golpe de Estado para sacar del poder al presidente Salvador Allende. Allende era impulsor de un sistema social, político y económico basado en una combinación de ideas socialistas y comunistas. Detractores de Allende no concertaban con sus políticas socialistas o las consideraban peligrosas, como el gremio de empresarios, las clases acaudaladas e incluso los militares. Es así como la Agencia Central de Inteligencia (CIA) de Estados Unidos apoyó y financió el golpe de estado contra Salvador Allende.

El nuevo gobierno tuvo como prioridad la creación de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), organismo encargado de hacer seguimiento a los detractores y frenar cualquier tipo de oposición a la Junta Militar que dirigía el país. La DINA tenía la facultad de detener a cualquier persona señalada de sospechosa de conspirar contra Pinochet, y también a intelectuales y políticos de izquierda, estudiantes o sindicalistas. Para ello, utilizaban el secuestro, la tortura y el asesinato como método para atemorizar a la población. Según datos del Instituto Nacional de Derechos Humanos (INDH) de Chile, entre los años 1973 y 1990 hubo más de 3.000 muertos y desaparecidos, sin embargo, se calcula que el total de víctimas de la dictadura superan las 40.000 personas.

Como ya mencionamos anteriormente, Uruguay padeció una dictadura entre los años 1973 y 1985. Este período fue regido por un gobierno cívico-militar, el cual inició posterior al golpe de Estado acaecido el 27 de junio de 1973. En esta etapa de la historia uruguaya se cerró el parlamento, los partidos políticos fueron prohibidos, sindicatos y medios de prensa

fueron declarados ilegales, los opositores del régimen fueron perseguidos, encarcelados y torturados.

La dictadura uruguaya se dio en tres etapas. A la primera se le denominó “etapa comisarial”, entre 1973 y 1976. Fue un periodo de brutal represión, en el que se consolidó la hegemonía del bloque de poder. La segunda etapa, fue denominada la etapa de “ensayo fundacional”, tuvo lugar entre 1976 y 1980, en este período el poder se ejerció a través de los llamados “Actos Institucionales” y el objetivo principal del régimen fue la fundación de un nuevo orden. Fue en este período en el que sucedió el mayor índice de actividades represivas. Por último, la tercera etapa fue denominada “etapa transicional”, la cual inició en 1980, luego del fracaso por legitimar el régimen, en la que como su nombre lo indica, se produjo una transición hasta llegar a elecciones en 1984.

Finalmente, en Argentina, entre 1976 y 1983 tuvo lugar una dictadura que se autotituló “Proceso de Reorganización Nacional”, en la cual el régimen llevó adelante una política sistemática de terrorismo de Estado, en la que predominó la violencia indiscriminada, persecuciones, torturas, desapariciones de personas, manejo de la información así como secuestros, exilios obligados, robo de bebés recién nacidos, y hasta la desaparición de la identidad. Se estima que el total de víctimas durante ese período ascendió a 30,000 personas. Otra denominación utilizada para identificar a este periodo fue la de «guerra sucia», esta alude al carácter clandestino y sin reglas del enfrentamiento entre el poder militar, contra la población civil y las organizaciones guerrilleras.

Como podemos ver, estas dictaduras lograron imponer sus leyes e ideales, a través de golpes de estado, encarcelamiento, persecución, censura a nivel mediático y de noticias, también censura a políticos con ideología que no era similar a la de ellos, estatización de

medios de prensa, ente otros, para poder mantenerse en el poder por años; su ideología se difundió y funcionó debido al uso de dos factores esenciales que permitieron al estado dominar a la sociedad durante la dictadura: la violencia y la represión.

Como señalamos anteriormente, la violencia es una cualidad humana ya que, para poder ejercer violencia se necesita que el juicio e intelecto humano se encuentren presentes. Esto se debe a que, según lo define Figueroa, la violencia es un acto de poder, aun cuando no todo acto de poder es necesariamente violento. Al ser un acto de poder, la violencia manifiesta una relación social entre los sujetos que se encuentran implicados, estas partes son: el victimario, cuyo rol es ejercer la violencia; y la víctima, que es sobre quién recae la violencia ejercida (2001, p. 3). Por lo tanto, la violencia es el uso de la fuerza, ya sea física o verbal, o la amenaza explícita o implícita de esta, que se ejerce con el objetivo de imponer la voluntad del victimario sobre la víctima. Así pues, la definición de violencia como acto de poder que busca imponer una voluntad sobre nos ayudará a entender específicamente el tipo de violencia que ejerce el Estado sobre una sociedad: la violencia política.

Como parte del ejercicio de la violencia política, los regímenes dictatoriales establecen decretos, leyes, normas, que convertían sus acciones en “legales”. Estas medidas – incluyendo la propia existencia del régimen - son planteadas como “temporales” y “necesarias”, dada la situación de “emergencia” o “amenaza” en la sociedad.

Ahora nos centraremos en las medidas que, específicamente, se encuentran relacionadas con la libertad de expresión, las artes escénicas y el teatro. Se prohíben las huelgas, los movimientos estudiantiles y sindicales –ordenándose también la captura de sus dirigentes. Se suprime o recorta el derecho a la educación, a través del cierre o intervención militar de universidades o sus facultades, la prohibición de cursos, el despido o detención de

profesores. Se atenta contra la libertad de prensa y de pensamiento a través de la clausura de medios críticos y la persecución de periodistas o la ilegalización de partidos de izquierda. Se limitan los derechos culturales, al clausurar instituciones, editoriales, librerías y galerías de arte, se procedió a la quema de libros, prohibición de publicación o importación de ciertos autores, y censura de espectáculos teatrales, persecución y exilio de artistas y directores. Estas medidas iban de la mano con actos de terrorismo de Estado como detenciones arbitrarias, secuestros, torturas, ejecuciones extrajudiciales y desapariciones forzadas.

Estos hechos explican en qué manera el teatro se ve afectado, en tanto se le considera un medio de comunicación por el cual se expresan ideas políticas. Por ello, las dictaduras cívico-militares implantan políticas de censura, cierre de teatros, prohibición de compañías y el exilio, encarcelamiento, tortura y amenaza a compañías, autores, directores y actores.

2.2. Represión en Uruguay

El golpe de Estado del 27 de junio de 1973 de fue antecedido diversos hechos. En primer lugar, una grave crisis política, económica y social en el país, durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco de 1967 a 1972. En el año 1966, Pacheco Areco se une a la candidatura del general Óscar Diego Gestido, del Partido Colorado, apoyado por la UCB (Unión Colorada y Batllista) y el Frente Colorado de Unidad, ambos sectores de dicho partido centro-derechista y socialdemócrata. Gestido gana las elecciones en aquel año, sin embargo, sufre un infarto el 6 de diciembre, dejando por lo que Pacheco Areco asume la presidencia por sucesión constitucional.

El gobierno de Pacheco Areco estuvo marcado por el desorden económico, la agitación social y la violencia de guerrillas como el Movimiento de Liberación Nacional –

Tupamaros (MLN-T).² Inicialmente, Pacheco Areco resiste las presiones para involucrar a las Fuerzas Armadas en el combate a los grupos guerrilleros pero en septiembre de 1971, ante una masiva fuga de tupamaros presos, autoriza la creación de las Fuerzas Conjuntas para que las fuerzas armadas y policiales asuman la “lucha antisubversiva”. También decreta la censura de diarios y semanarios de tendencia socialista y la ilegalización de partidos de izquierda como el PSU (Partido Socialista de Uruguay).

Pacheco Areco nombró a Juan María Bordaberry, político y ganadero, como ministro de Agricultura en octubre de 1969. Luego de dos años, Bordaberry presentó una doble candidatura en las elecciones del 28 de noviembre de 1971, una de ellas aspirando a la presidencia, y otra a la vicepresidencia en la candidatura de Pacheco. Todo esto logró asegurar la continuidad del Partido Colorado en el poder y el 15 de febrero de 1972 se anunció el triunfo de Bordaberry, quien comenzó su mandato de cinco años el 1 de marzo.

Sin embargo, la lucha por reprimir a los Tupamaros generó una situación de crisis. Como consecuencia, el Congreso proclama el 15 de abril de 1972 el "estado de guerra interno" y restringen temporalmente ciertas garantías constitucionales. Al año siguiente, Bordaberry inicia el golpe de Estado el 27 de junio de 1973, disuelve el Parlamento y habilita a las Fuerzas Armadas a participar en la administración del país, convirtiéndolas en gobernantes de facto. Bordaberry se mantiene en la presidencia hasta el 12 de junio de 1976, cuando es destituido por la Junta de Oficiales de las Fuerzas Armadas y reemplazado.

² El MLN-T, mayormente conocido como Tupamaros, fue un movimiento político y guerrilla urbana de extrema izquierda que toma su nombre en referencia al apodo usado despectivamente por las fuerzas realistas para referirse a los patriotas uruguayos en las Guerras de Independencia del s. XIX, y al caudillo cusqueño José Gabriel Condorcanqui, Túpac Amaru II, que lideró una rebelión contra el abuso de las autoridades españolas a fines del s. XVIII.

Como menciona Magdalena Broquetas, profesora de la universidad de Buenos Aires: el golpe de Estado de 1973 no fue un acontecimiento repentino e inesperado, sino el desenlace de un largo proceso de deterioro del régimen democrático, claramente reconocible a partir de 1968, pero cuyas raíces más profundas deben ubicarse en la crisis económica de mediados de la década de 1950 y la conflictividad social derivada de esta situación. Los estudios que abordan el ascenso del autoritarismo en la década de 1960 y las causas que condujeron a la dictadura coinciden en la valoración del año 1968 como punto de desviación en la violencia política ejercida desde el Estado (Broquetas & Duffau, 2020).

La crisis arriba mencionada ocurrió en la década de 1950. A partir de la mitad de la década de 1930, la economía uruguaya vivió una etapa de prosperidad sustentada en las exportaciones agropecuarias, con buenos precios en el mercado internacional a causa de la devastación de las economías europeas por la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, debido al fin de la guerra de Corea en 1953 y la recuperación de las economías europeas, las exportaciones uruguayas empezaron a perder valor.

A partir de 1953 que los efectos de esta crisis comenzaron a hacerse presente, especialmente para los exportadores de productos agropecuarios. Ya para 1955, esos efectos habían llegado a toda la sociedad. La disminución de los precios de las exportaciones afectó a toda la economía uruguaya y tuvo gran impacto en todas las actividades económicas. La disminución de la demanda de exportaciones uruguayas es coincide con un incremento del precio de las importaciones de productos industriales. Entonces, era necesario vender mayor cantidad de materias primas para poder importar productos industriales.

En el mercado interno, el peso uruguayo se devaluó en relación con las principales monedas del comercio internacional, el dólar norteamericano y la libra esterlina británica. Así, los productos importados cada vez tenían costos más elevados, provocando un aumento generalizado de precios. Con la subida de los precios, aumentó el descontento de la población. Los obreros veían como disminuía su capacidad de consumo y, además, la inestabilidad laboral aumentaba por el cierre de las industrias locales. Hacia fines de la década de 1950, la crisis era generalizada.

Esta intranquilidad social mencionada, desencadena en el año 1968, año valorado como punto de desviación en la violencia política ejercida desde el Estado en el que inicia el proceso de deterioro del régimen democrático. Según María Ferraro-Osorio (2009):

En Uruguay, el año 1968 marca profundos cambios en la vida económica, política, sindical y estudiantil. Es un año clave que determinará un antes y un después en la historia del país, es el año de todas las disidencias: políticas, culturales, de costumbres, etc. (parr.5) y se acentúa al mismo tiempo el debate sobre las posibilidades de una revolución socialista en Uruguay (parr.7). El estudio de ese año particular en Uruguay se inserta en la temática del conflicto en el mundo hispánico relacionado con el Otro y con el Poder, con el surgimiento de disidencias ideológicas y políticas que cuestionan la ortodoxia tradicional uruguaya monopolizada por los dos partidos tradicionales, el Colorado (o batllismo) y el Blanco (Partido Nacional). Por último, del conflicto surge también la construcción del “enemigo interior” que servirá de pretexto para seguir adelante con la implementación de una economía cada vez

más dependiente de intereses oligárquicos e internacionales al tiempo que se extiende la represión a toda la población, llegando al paroxismo del golpe de estado de 1973 que va a generar una enorme deuda al día de hoy no saldadas en cuanto a los derechos humanos (parr.8).

El Partido Colorado, es un partido político uruguayo fundado en el año 1836, comprendió una diversa ideología como el Batllismo, inspirado en las ideas y en la doctrina política creada por José Batlle y Ordóñez, el liberalismo, la socialdemocracia, el conservadurismo, pragmatismo, entre otros. Por otro lado, el Partido Nacional, también conocido como Partido Blanco, es un partido político uruguayo que alberga sectores de centro-derecha, democristianos y conservadores. Ambos partidos son los partidos más antiguos y tradicionales de Uruguay.

Como se mencionó anteriormente, la dictadura uruguaya estuvo atravesada por tres etapas: 1) La etapa de la dictadura “comisarial”, desde 1973 hasta 1976; 2) la etapa del “ensayo fundacional”, desde 1976 hasta 1980; y 3) la etapa de la dictadura “transaccional”, entre los años 1980 y 1985. La Administración Nacional de Educación Pública de Uruguay, abreviada como ANEP (s/f), explica las características principales de cada una de ellas.

- 1) La etapa comisarial es un término utilizado en un comienzo por el jurista alemán, teórico político y miembro destacado del Partido Nazi, Carl Schmitt, para referirse a la tarea de cumplir las funciones primarias de asegurar el orden público, ahora dirigido no solo mediante la represión contra los tupamaros y organizaciones de ideología izquierda que exigían la lucha armada, sino, ahora también contra el movimiento sindical y estudiantil, las organizaciones de la izquierda legal, la libertad de prensa y contra algunos sectores

y líderes de los partidos tradicionales (s/f, parr.2). Como menciona el Ministerio Público Fiscal:

[En] un análisis de la intervención de la República Oriental del Uruguay en [la Operación] Cóndor: “Se trata de un período meramente represivo, de consolidación de la hegemonía del bloque de poder y de búsqueda de disciplinamiento absoluto de la sociedad. Con el correr del tiempo, comenzó a aparecer la idea de una dictadura de largo plazo que reorganizara las relaciones políticas y sociales. (MPF, s/f)

- 2) La etapa del ensayo fundacional, inicia luego de la crisis política y la destitución del dictador Juan María Bordaberry, por los militares el 12 de junio de 1976. Tras el breve gobierno provisional de Alberto Demichelli, ascendió al poder como el nuevo dictador un ex dirigente del Partido Nacional, Aparicio Méndez. En este período el poder se ejerció a través de los llamados “Actos Institucionales” y el objetivo principal del régimen fue la fundación de un nuevo orden. Fue en este período en el que sucedió el mayor índice de actividades represivas. En el caso de Uruguay, “ensayo fundacional” quiere enfatizar en que la etapa mencionada tuvo un carácter represivo-conservador (s/f, parr.3)
- 3) En la etapa transicional, la dictadura buscó el apoyo de la ciudadanía para legitimar el régimen a través de un plebiscito para su constitución. El plebiscito es un procedimiento jurídico en el cual se somete a votación popular una ley o un asunto de importancia para el Estado. Posterior a su fracaso, se desplegó la tercera etapa, en la que, como su nombre lo indica, se produjo una transición, en líneas generales, fue una liberación del régimen en la que los partidos políticos y la sociedad civil retomaron un rol protagónico y, con marchas y

contramarchas en las negociaciones entre políticos y militares, finalmente, se llegó a una apertura democrática, hasta lograr las elecciones con proscripciones, en noviembre de 1984 (s/f, parr.4).

Con respecto a la última etapa, Magdalena Schelotto, licenciada y master en Humanidades, e investigadora en formación por el Ministerio de Educación, refuerza esta idea y explica que el 30 de noviembre de 1980 el Gobierno realiza un plebiscito para aprobar una nueva Constitución que institucionalizaba la intervención militar en el gobierno. De forma inesperada, el resultado fue la victoria del “No” con 946 176 votos lo que vendría a ser el 57% del total, frente a 707 118 votos a favor del “Sí”, representando el 43%. Este hecho va a acelerar el tránsito hacia unas elecciones nacionales con cientos de proscriptos y bajo estricto control de los partidos. El año 1983, previo a las elecciones, estará marcado por las manifestaciones masivas contra la dictadura como la del 27 de noviembre de 1983 - convocada por todos los partidos políticos al pie del Obelisco de los Constituyentes de 1830 bajo la consigna: “Por un Uruguay sin exclusiones – Por libertad, democracia y trabajo”. El 28 de noviembre de 1984 las elecciones dieron el triunfo electoral del Partido Colorado (derecha tradicional) con Julio María Sanguinetti como nuevo presidente con el 41,2% de los votos, frente al 35% del Partido Nacional (derecha tradicional) y el 21,3% recogido por el Frente Amplio (coalición de izquierdas) (Schelotto, 2015, s/p).

Volviendo a las medidas represivas de la dictadura uruguaya, tenemos la desarticulación de las organizaciones sociales y sindicales, a través de la instalación de una cultura de miedo en la cual las anunciaron ilegales, y castigaron con la detención de sus miembros, a los cuales se les tortura sistemáticamente y encarcelaba de manera prolongada y masiva, en algunos casos se recurría a la desaparición o el exilio forzados. Se calcula que

aproximadamente 380 000 personas se vieron obligadas al exilio entre los años 1963 y 1984 por motivos económicos o políticos, esto tiene un valor significativo de casi el 14% de la población.

Magdalena Broquetas y Nicolás Duffau, mencionan en “Una mirada crítica sobre el “Uruguay excepcional”. Reflexiones para una historia de larga duración sobre la violencia estatal en el siglo XX” (2020), datos realmente alarmantes. En 1976 Uruguay tenía el índice más alto de presos políticos en relación al total de su población, dentro de los paises latinoamericanos. En los centros de detención de todo el país, ya sea de carácter legal o clandestino, la tortura se transformó en una práctica rutinaria. La represión estuvo a cargo de las tres ramas de las Fuerzas Armadas - el Ejército Nacional, la Armada Nacional y la Fuerza Aérea Uruguaya - así como de la y la Policía que, de manera planificada y coordinada, se ocuparon tanto del seguimiento y la vigilancia, como de la custodia de los detenidos por motivos políticos. En su actividad represiva las fuerzas de seguridad desconocieron las fronteras nacionales, siendo usual la coordinación con los gobiernos de la región con los cuales existía afinidad ideológica y política. (Broquetas & Duffau, 2020)

Muchos de los uruguayos sometidos al exilio forzado lograron establecerse en Argentina y Chile. Estos países eran elegidos debido a su cercanía, con el objetivo de continuar la labor política y de militancia. Sin embargo, luego del surgimiento de dictaduras en ambos países, los exiliados en el Cono Sur se vieron obligados a empezar un segundo exilio. Entre los países hospitalarios más frecuentes se encontraban Venezuela, México y Cuba - en el continente americano - y Suecia, Suiza, Holanda, Francia, Dinamarca, España - en Europa.

Como mencionamos antes, la dictadura cívico-militar impuso medidas que permitieron el cierre de teatros, la prohibición de compañías artísticas y elencos, censura en todas las obras nacionales y también en las internacionales, el exilio, encarcelamiento, tortura y amenaza a compañías, autores directores y actores. Sin embargo, a pesar de la represión, los grupos de teatro independiente que permanecieron en el país recurrieron a metáforas y símbolos para saltarse los mecanismos de censura. Ahondaremos en los grupos más adelante.

2.3. Teatro político en Latinoamérica

Debido a la represión previamente expuesta en el subcapítulo 1, el desarrollo del teatro latinoamericano en las décadas de dictadura se dividió en dos momentos notables. El primer momento se caracterizó por el silencio debido a la intensa represión y censura durante los primeros años de la dictadura, y no solo en lo que respecta al teatro, sino, en general, a todo tipo de expresión artística que manifestara una “excesiva libertad de pensamiento o defender ideologías contrarias a los regímenes. En esta etapa predomina un teatro de entretenimiento.

El segundo momento se da años más tarde, y se caracteriza por un teatro político que critica a los regímenes militares. Como menciona Fuentes, directora del Centro de Documentación Audiovisual y Biblioteca:

El teatro se volvió un espacio (y un canal) de resistencia ideológica a través de su sistema textual y espectacular. Los temas recurrentes de los textos eran el poder, la represión, la libertad y la dignidad humana. A través de metáforas, símbolos, parábolas y alusiones apuntaban directamente o indirectamente a la situación contextual del receptor. En el sistema espectacular estos elementos se

multiplicaron con las posibilidades gestuales, de entonación, de mímica.

Paralelamente, el crecimiento y la participación del público fue cada vez más entusiasta porque descubría en el teatro una posibilidad de encuentro y resistencia y un espacio donde exteriorizar de alguna forma, en comunidad, su protesta y su necesidad de libertad. (Fuentes, 2008)

Como podemos inferir, el crecimiento que se dio en las representaciones artísticas luego del gran silenciamiento, se debe también a este punto. Descubrían en el teatro la posibilidad de resistir en comunidad y luchar al saber que no estaban solos. Por lo tanto, definiremos al teatro político, como aquel teatro que se manifiesta a partir de la necesidad, que tiene en común un grupo de personas o una sociedad, de poder expresar su ideología y criticar una situación que sucede en un contexto público y el medio social.

Jesús Rubio, refuerza esta idea en otra parte de su artículo, y menciona que los escritores, dramaturgos, directores, actores y artistas en general de la época, tomaron conciencia de que el teatro, al igual que el resto de medios de expresión, podía utilizarse como un vehículo de difusión ideológica. Es por ello, que la gran mayoría de grupos sociales intentaron introducirse en los teatros que existían en aquella época o incluso se aventuraron a crear los suyos propios con el fin de poder producir y representar obras que logran expresar y defender su ideología. (Rubio, 1989, p. 1). Como podemos inferir, el autor hace referencia al segundo momento del teatro en las décadas de dictadura, en el cual hubo una transformación social y política que permitió un crecimiento exponencial a favor del teatro debido a la libre expresión de ideas.

Cuando nos referimos a transformación social y política hablamos del punto de quiebre en el que las prácticas teatrales en todo el continente latinoamericano se vieron en el requerimiento de introducirse a un proceso reflexivo, el cual permitió a los diversos artistas criticar y reformular la manera en la que el teatro podía servir como aporte frente a este nuevo contexto de libertad de expresión. Este es el período más importante para el teatro de aquellos años y de mayor consumo de teatro político, debido a que existía la necesidad de escribir y representar en conjunto con los espectadores y lectores de la sociedad. Es por ello que el lector sereno que solía disfrutar una obra en silencio, sin ser visto desde la comodidad de su hogar, se transforma, y por el contrario, es ahora cuando se necesita y solicita la participación más activa del pueblo, provocando que los consumidores de estas obras salgan a la calles a conversar, discutir y compartir ideas entre todos para lograr construir una nueva ideología.

Algunos ejemplos de estas obras representativas, como menciona Crithian Da Costa, escritor uruguayo, son *Torquemada* de Augusto Boal, en Brasil en el año 1971; *Pedro y el capitán* de Mario Benedetti en Uruguay de 1979; y *La muerte y la doncella* de Ariel Dorfman en Chile de 1991. Con respecto a ellas, dice que el incremento de las obras se da debido a que este es un arte que se conecta con el público, dialoga con él y lo concentra en un mismo espacio y tiempo, todo esto es lo que hace posible la resistencia. Desde el punto de vista de la pragmática el texto siempre se encuentra conectado al contexto, y la misión que este tiene es influenciar en formar un cambio en las actitudes del espectador, pues el texto no solo sirve como herramienta de comunicación, sino también es un medio de persuasión (Da Costa 2015, p.1).

Un autor que expresa lo mencionado desde un punto de vista más cercano es Gino Luque, Doctor en Artes Escénicas en la Universidad Autónoma de Barcelona. El autor refuerza la idea vista a lo largo del capítulo y menciona que el espectáculo se convierte en un evento que implica al espectador en una experiencia no solo estética sino también ética y política, que crea una comunidad de espectadores, es decir, una colectividad que se reúne para confrontarse con asuntos de interés para la vida pública de la comunidad, y devuelve al teatro su condición de espacio político por excelencia (Luque, 2016, p.26).

Consideramos relevante lo expresado por Luque ya que podemos apreciar el punto de vista de un autor nacional. Él plantea esta relación al reflexionar acerca del rol de la obra *Antígona*, del Grupo Cultural Yuyachkani dentro del contexto del Conflicto Armado Interno 1980-2000 en Perú.

Así pues podemos deducir que en el teatro político lo que se representa ante el público tiene como finalidad el poder relacionarse con las situaciones que estén ocurriendo en el presente, invitando que los espectadores reflexionen con respecto a lo que ven en escena. Por ello, se convierte en un espacio colectivo entre: el autor, que se encarga de crear el texto; el actor, que lo representa; y el espectador, que observa esta representación del texto y lo conecta con el contexto de su sociedad.

De este modo, se evidencia que el teatro no solo busca el entretenimiento del público. El teatro político es una acción social, y el contenido que muestra en sus representaciones expone acciones sociales. Es por ello que se genera una reacción en la sociedad. Esto es lo trascendente en las obras mencionadas por el autor, podemos ver a través de ellas el compromiso del arte frente a la represión política. La misión de visibilizar y a la vez denunciar la ideología impuesta a través del arte representativo.

En este caso, el teatro fue el recurso mediante el que la sociedad pudo expresarse y dejar clara su intención: lograr que los militares comprendan que no tenían el poder absoluto y que iban a luchar por recuperar su libertad. Entonces, a partir de ese momento, el rechazo hacia la violencia del régimen se convirtió en el rival común que compartían los participantes de las representaciones de teatro político, es así que tanto los escritores, directores y actores buscaban la manera de mostrar, mediante su arte, esta crueldad vivida a la sociedad. Con lo expuesto, logramos visibilizar la importancia del teatro político, pues permitió manifestar los sentires de la sociedad latinoamericana en la época de represión, lo cual logró detenerla.

En este sentido Mirza manifiesta: “al inicio de los 80 el teatro se había convertido de forma cada vez más intensa en instrumento de lucha ideológica e ir al teatro se convirtió en un acto de militancia y un modo de manifestar su protesta” (Mirza, 1992). Con esto concluimos que el teatro político surge de la necesidad de expresar actitudes críticas sobre el contexto social, en este caso el contexto de represión en la Latinoamérica de las décadas de 1960 y 1970 del siglo XX, y se erige herramienta para la expresión de la libertad y como medio de persuasión para lograr construir una nueva ideología.

De este modo, comprendemos que, a través de su sistema textual y espectacular, el teatro político se convirtió en un espacio de encuentro y canal de resistencia ideológica en el que se le permitió al público tomar conciencia, fomentar la movilización social y reflexionar en base a los cambios sociales.

Continuando con el desarrollo del subcapítulo, explicaremos lo propuesto por uno de los dramaturgos, directores y escritores más importantes de Latinoamérica, el cual apoya y refuerza lo expuesto anteriormente en sus diversos estudios. Augusto Boal, es conocido por el desarrollo del Teatro del Oprimido, el cual tiene como propuesta principal que mediante el

teatro se haga posible la transformación social. Fue en el año 1971 que propuso esta variante, la cual, en lugar de tener como objetivo entretener al público, busca enfrentarlo, con el fin de que logren visibilizar la realidad social que no se muestra en los diversos medios.

De esta forma influencia en ellos a tomar una actitud crítica, que no solo los ayude a visibilizar y reflexionar en base a lo sucedido, sino que los haga actuar y participar ante esta situación. Con ello, daba paso a la formación del teatro como herramienta social, política y cultural. Boal buscaba establecer una metodología que lleve al espectador al cambio, que forjara en él herramientas que le permitan el análisis y la participación para lograr transformar sus problemas colectivos. Es por ello que durante más de 40 años se dedicó al desarrollo de técnicas dramáticas con el fin de transformar la actitud del espectador, y pasar de solo ser receptor de la obra, a que puedan analizarla y luego participar en su realidad confrontando sus problemáticas sociales.

Como ya mencionamos Castillo (2013), coordinadora de psicodrama grupal menciona que, para Boal el teatro debía ayudar al análisis de las causas y vicios sociales, con el fin de fomentar la participación activa del espectador dentro de la dramatización representada, por lo cual señala que el teatro se vuelve un “ensayo de la revolución”. Boal desarrolló una variante del teatro en la que el público participa de una representación artística que logra concientizarlo con respecto a su situación. Esto es posible ya que, a través de su teatro, el autor formuló técnicas que tenían como fin que el espectador pase por tres etapas: Primero. el análisis de la puesta presenciada, la cual lo llevaría a la segunda, la confrontación al sometimiento, y finalmente, la tercera etapa, la disolución de este mismo, dentro de estos sometimientos encontramos la opresión social, cultural y política, entre otras. Estas técnicas se basan en permitir que el espectador encuentre el verdadero significado de la acción

dramática de la obra, de esta forma lo estimula a participar de manera activa en esta misma, con el objetivo de que el público puede evaluar, reorganizar y por último conectarse con la sociedad. Lo cual permitirá la transformación de las apreciaciones de este con respecto a lo observado previamente, logrando identificarla con sus propias relaciones, estas pueden ser sociales, como también familiares, amicales, entre otras.

Boal consideraba necesario el planteamiento de un teatro que ayude a que la sociedad no se aparte de su realidad, sino que, por el contrario, se encuentre con ella. Con esto nos referimos a que el autor busca reintegrar en la sociedad oprimida la posibilidad de analizar y a través de ello reconocer su realidad social, política y económica. Esa es la razón por la que propone una nueva ideología con respecto al objetivo del arte, en esta se le entiende no solo como una reflexión de lo que ocurre en la realidad, sino más allá de eso, como un carácter de práctica social que busca cambiar esa realidad.

Por lo mencionado, se efectúa un cambio radical en lo que conocemos como teatro, ya que, desde ahora este no será un espacio que los espectadores y público visiten para presenciar un drama que los haga llorar, reír, o solo entretenerse. Desde ese momento, se reafirma el valor del teatro, que como hemos podido notar, va más allá de solo entretener al público. Pues, este se convierte en el nuevo espacio para visibilizar un tema, generar y compartir emociones, reflexionar en base a lo presenciado, y finalmente realizar una acción. Sin embargo, es importante mencionar que el objetivo no va de la mano con solucionar los conflictos personales de alguien en particular, sino solucionar los conflictos que un grupo de personas tengas en común, como los conflictos de comunidades o de una sociedad.

Para finalizar con este tema, Luque (2016), sostiene sobre el Teatro del Oprimido que:

Cada comunidad, según la antropología cultural, desarrolla prácticas simbólicas que funcionan como espejos por medio de las cuales adquiere cierto grado de autoconciencia acerca de sus procesos sociales. Entre estas, se podría ubicar el teatro, el cual, desde esta perspectiva, constituye un espacio privilegiado para explorar los conflictos sociales desde parámetros más flexibles que los proporcionados por las disciplinas científicas y, por tanto, ofrece la posibilidad de reinterpretar las experiencias colectivas de crisis (2016, p. 40)

Es relevante lo manifestado anteriormente por el autor ya que, si bien el presente subcapítulo trata del contexto social latinoamericano, resulta fundamental acercarnos desde una mirada local. De este modo se podrá tener una relación más cercana con el tema y ejemplos de mayor claridad con respecto a lo observado.

Por lo expuesto, consideramos que el teatro político puede ser utilizado como una herramienta para la expresión de la libertad y la formación de actitudes críticas en el público ante la represión social en Latinoamérica de fines del siglo XX, ya que, como menciona De Vicente (2016), critica el encubrimiento y es a la vez informativo, además de tener una función expositiva y no produce una representación de la misma, sino que produce la realidad misma (p.39).

2.4. Teatro político en Uruguay

En el presente y último subcapítulo, nos centraremos en el desarrollo del teatro político en Uruguay como respuesta a la represión artística ejercida por la dictadura.

Revisaremos los mecanismos de resistencia a los que recurrieron las agrupaciones de teatro

independiente, antes y durante la dictadura militar uruguaya de 1973 a 1985. Dividiremos el subcapítulo en dos momentos históricos: por un lado, los años previos al golpe de Estado, desde 1968 hasta 1973. Y por el otro, el periodo durante la dictadura, de 1973 a 1985. En este desarrollaremos brevemente ideas relacionadas con *Doña Ramona*.

El teatro independiente tuvo un rol esencial en ambos periodos, ya que permitió sostener espacios alternativos al supuesto consenso cultural establecidos por el régimen.

Luciana Scaraffuni (2016) nos señala:

Con respecto al posicionamiento de estas agrupaciones como teatros independientes, las premisas que guiaban esa independencia fueron base de la creación de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes en 1947, que entendía por “independiente” lo siguiente: 1) independencia de toda sujeción comercial, de toda injerencia estatal limitativa ; 2) teatro de arte : lo cual refiere a una búsqueda por medio de la continua experimentación ; 3) teatro Nacional : respecto a una actitud fermental sobre la colectividad ; 4) teatro popular : ya que se busca obtener la popularización del teatro ; 5) organización democrática : en el sentido de un trabajo colectivo ; 6) intercambio cultural ; 7) militancia : en el sentido de una activa participación con respecto a la situación del hombre en la comunidad. [...] aunque el concepto de independientes iba de la mano de la concepción que estos teatreros tenían acerca de qué es la política, la militancia, la ideología, también de su sentir y ser de izquierda; iba de la mano de sentires varios, de valores, de principios, de ideales y de sueños. Dado que los mismos teatreros son quienes construirán los teatros y generarán

las infraestructuras necesarias, para poner en escena los repertorios que las agrupaciones consideren debían realizar. (2016, s/n).

Con ello, la autora se refiere a que el teatro independiente no solo se encargó de realizar puestas en escena involucradas con la denuncia de la realidad social uruguaya, sino a todo lo que conllevó hacerlo, pues fueron ellos quienes también se encargaron de construir los espacios, las salas en las que se realizarían estas presentaciones, y realizar todo el proceso de trabajo en conjunto que comprende la práctica colectiva. Así pues, los miembros de las agrupaciones experimentaron un sentimiento de identificación, pertenencia, que mantuvo a los miembros integrados.

Las agrupaciones de teatro independiente que analizaremos en el presente subcapítulo son tres: El Galpón, Teatro Uno y Teatro Circular de Montevideo, que estrenó *Doña Ramona* en 1982.

2.4.1. Primer período (1968-1973)

Durante estos años, la principal característica de las agrupaciones teatrales independientes es que tuvieron como objetivo producir consciencia sobre la crisis política y social entre los espectadores. En esta etapa, los teatros independientes se inclinaban por presentar obras que reunieran al público espectador con el contenido político, más allá de mostrar lo que ocurría en el escenario, el vestuario, la escenografía, el decorado, la caracterización, y las actuaciones. Lo cual posiciona al teatro independiente como una herramienta que mantiene un rol en la sociedad.

La primera agrupación de teatro independiente que analizaremos es El Galpón, Luciana Scaraffuni señala:

La institución teatral “El Galpón” surge en 1949 de la escisión de los grupos de teatro “La Isla” y “La Isla de los niños” con “Teatro del Pueblo”, siendo este grupo el que “empezó a elaborar y aplicar una política teatral y cultural de vastas proyecciones sobre las apetencias y necesidades del público uruguayo” (Institución teatral “El Galpón” en México, 1983). Esta agrupación teatral se convierte en las primeras en América Latina en realizar puestas en escena de la obra de Bertolt Brecht, obras como *La ópera de dos Centavos* o *El Círculo de Tiza Caucasiense*, entre otras. Su presencia en el campo del teatro independiente uruguayo marcó una forma de hacer teatro político y popular, no se cerró a los autores nacionales, sino que adoptó en su accionar teatral, representaciones comprometidas sin importar de dónde vinieran, aunque siempre teniendo en cuenta las necesidades del público uruguayo (2015, p.120).

En el año 1968 el cual, como ya mencionamos, es considerado un punto de quiebre en la violencia política ejercida desde el régimen, El Galpón estrena la obra *Libertad, Libertad*, una obra de protesta que ya se había representado en varias capitales de Latinoamérica como Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, entre otros. Dicha obra había sido creada por el Grupo Opiniao de Sao Paulo durante la dictadura de Castelo Branco, con gran acogida de los ciudadanos. *Libertad, libertad* intenta reclamar, denunciar, protestar, pero sobre todo alertar y crear consciencia en todo aquel que la vea. Por ello, fue una obra que se presentó

repetidas veces en los próximos años en Uruguay, y en 1968, en 1971 y en 1974 en el exterior.³

Actores como Dardo Delgado, Stella Texeira y Miriam Gleijer son algunos integrantes de El Galpón que fueron parte de la puesta en escena de *Libertad, Libertad*. Su director fue el finado César Campodónico, casado con Stella Texeira, y uno de los fundadores de El Galpón.

Campodónico había iniciado su carrera en el Teatro del Pueblo con Manuel Domínguez Santamaría. Además, fue docente de geografía y miembro del Partido Comunista. Tuvo que huir hacia México durante la dictadura militar uruguaya junto con su esposa Stella y otros miembros de la agrupación teatral, luego que el régimen clausuró el teatro.

Como indica el programa de *Libertad Libertad*, la intranquilidad que vivía el mundo por los cambios acontecidos en aquel tiempo fue un factor persuasivo para que El Galpón busque textos que reflejaran dicho proceso cambios. Acontecimientos como la Guerra de Vietnam, la Revolución Cubana y la situación pre-revolucionaria del resto del continente, son sucesos que no pueden ser dejados de lado por una agrupación teatral, cuyo quehacer teatral es militante. Es importante destacar que el fuerte de esta obra no era la estética, en cambio era la reunión que generaba, convirtiéndose en un “acto político” de protesta, donde lo que se decía y cantaba tenía un rol central. Las ropas que usaban eran sencillas, un grupo de cinco actores que pertenecían al elenco permanente de El Galpón, cantaban e interpretaban en coro los textos y las canciones sobre los cuales se habían preparado.

³ El libreto de la *Libertad, Libertad* es de autoría de los brasileños Millor Fernández y Arturo Rangel, miembros del Grupo Opinao. Bajo la dirección de Augusto Boal, realizaron teatro de protesta y de resistencia en la década de 1960.

Obras como *Libertad, Libertad* y *Fuenteovejuna* del autor español Félix Lope De Vega, realizadas por el Grupo El Galpón en 1969 tuvieron gran acogida. Asistieron a verlas entre noventa mil y cien mil espectadores, y permanecieron cuatro temporadas en cartelera. La versión de *Fuenteovejuna* se preparó para el vigésimo aniversario del teatro y fue realizada por Antonio Larreta y Dervy Vilas. Para la puesta en escena fue imperiosa la utilización y apropiación de los métodos brechtianos usados por los muchos grupos independientes, sobre todo por El Galpón. El crítico teatral Roger Mirza sitúa estas obras dentro de lo que él caracteriza como: “el sistema teatral de los años sesenta” (Mirza, 2007). Este sistema teatral se caracteriza por ser un teatro militante con compromiso social y político, donde los factores que definen al teatro en su sentido más convencional sufren cambios. Es decir que “muchas veces no hay texto dramático, la creación es colectiva, las nociones de puesta en escena y de espacio escénico se alteran, las relaciones con el espacio de recepción se transforman, etc” (Verzero, 2013, p. 40). Este teatro militante contiene fuertes elementos de carácter social, político, ideológico que buscan ser transmitidos (Scaraffuni, 2016, parr. 11).

Por su parte, el Teatro Circular de Montevideo, fundado en 1954, es el primer teatro circular de Latinoamérica, como ellos mismos mencionan en su página web.⁴ El Teatro Circular es muy importante en la vida del teatro en Montevideo, por su originalidad, por su militancia y su contribución artística. El grupo tuvo que enfrentar el rechazo del público, acostumbrado al teatro tradicional a la italiana. En primer lugar les costaba aceptar un teatro que no siguiera la tradición del teatro frontal y que quebrar la “cuarta pared” que en forma

⁴ <http://www.teatrocircular.org.uy/historia-2/>

ilusoria separaba al escenario de la platea la cual era en ese entonces escrupulosamente respetada por los directores teatrales. En segundo lugar, algunos tampoco podían entender cómo el actor le iba a dar la espalda al espectador y al mismo tiempo mantener una estética “teatral”.

El teatro El Galpón y el Teatro Circular de Montevideo, tenían un funcionamiento similar, Scaraffuni (2016), explica este punto: las decisiones de ambos teatros se tomaban en asambleas, esta era la vía para la elección del repertorio de las obras y trabajos a realizar. Esta forma de proceder se encuentra vinculada de cierta forma con la militancia político-partidaria que tenían la mayoría de sus miembros y que les permitió actuar en bloque. Esto debido a que quienes integraban la comisión directiva de El Galpón pertenecían al Partido Comunista, mientras que varios miembros del Teatro Circular de Montevideo fundaron la sección cultural del 26 de Marzo, sector de izquierda perteneciente al Frente Amplio, fuerza política que aglomera todos los partidos y sectores de la izquierda uruguaya fundada en 1971

Sin embargo, por otro lado, la agrupación Teatro Uno, no compartía el mencionado funcionamiento de las dos agrupaciones anteriores. Uno de sus fundadores, Alberto Restuccia, actor, performer, dramaturgo, director teatral y profesor, a pesar de haber formado parte del Partido Comunista desde temprana edad. Al trabajado como obrero portuario, mostraba grandes diferencias de ideología al momento de realizar las elecciones dentro del ambiente teatral y entre los mismos actores de izquierda, sobre las puestas escénicas y presentaciones artísticas.

La principal influencia de estos grupos fue el teatro épico de Bertolt Brecht. Este teatro, al igual que el teatro político no busca solamente centrarse en la estética de una obra o la sensibilidad en el público, ya que esto, aleja al espectador de su realidad. Brecht, por el

contrario, buscaba trascender y convertir al teatro en un medio por el cual se pueda concienciar al espectador, y con el que los trabajadores puedan sentirse identificados. La importancia de este dramaturgo para las agrupaciones uruguayas no se centra solo en el tema de la obra sino también en el trabajo del actor, lo cual compone la puesta en escena, la propuesta de Brecht otorga al actor una nueva función que debe desempeñar, en la cual no buscará solo entretener, sino concientizar.

El Centro de Estudios de Arte Dramático Buenos Aires concuerda y reafirma este concepto y menciona en sus *Cuadernos de Arte Dramático* (1953), el modelo brechtiano del teatro épico, consistente en dejar los espectáculos con una estructura abierta, es decir, no proponer soluciones, sino generar distanciamiento y extrañamiento, busca hacer que el individuo reflexione crítica y objetivamente acerca de la realidad en la que vive (Brecht, 1953). Con lo mencionado, queda claro que el teatro no es solo arte, el teatro independiente o el teatro político, se convierte en un proceso experimental con un objetivo socio-político, en el que se enfrenta a la realidad y la memoria colectiva e individual. Las agrupaciones de teatro mencionadas se influenciaron de la corriente de Brecht de maneras distintas. Así Bertolt Brecht se convirtió en el referente y guía en torno a los repertorios, métodos y paradigma teatral que se instaló en este periodo.

Antes de pasar al segundo periodo histórico que divide nuestro subcapítulo, mencionaré algunas de las obras que le hicieron frente al autoritarismo y fueron en contra del régimen que cada día se consolidaba: *La Reja* (1972) de Andrés Castillo, *Operación Masacre* (1973) en base a la novela de Rodolfo Walsh, *La Gotera* (1973) de Jacobo Langser o *Barranca abajo* (1973) del autor nacional Florencio Sánchez dirigida por Atahualpa del Cioppo. Es importante mencionar que en este período la influencia de Brecht fue central. El

'paradigma Brechtiano', como indica Mirza, fue una herramienta primordial, ya que tanto El Galpón como el Teatro Circular, realizaron alrededor de siete obras brechtianas (Mirza, 2007). Tales como: *Círculo de Tiza Caucasiáno*, *El Señor Puntilla y su criado Matti*, *La ópera de dos centavos*, *La Madre*, *Los Fusiles de la patria Vieja*, *La Resistible Ascensión de Arturo Ui* y *Los Días de la Comuna de París*, todas adaptadas por las agrupaciones de teatro independiente.

Sin embargo, a pesar de que en este período no se daban medidas de represión como la censura o el exilio, el régimen ordena a policías e inspectores a realizar un seguimiento a las obras y teatros de las diferentes agrupaciones: visitar las obras, realizar informes, leer los libretos para su autorización. Se realizaban visitas periódicas por diferentes oficiales pertenecientes a la Dirección Nacional de Información e Inteligencia del Estado uruguayo. Luego del golpe de Estado, en el año 1974, el régimen emitiría un decreto en contra del Teatro el Galpón en el que clausuró la obra *Libertad, Libertad*.

2.4.2. Segundo período (1973-1985)

Ahora continuaremos con la segunda parte del subcapítulo, la cual se basa en el segundo periodo mencionado, el periodo de la dictadura cívico-militar propiamente dicha.

Es en esta etapa donde los teatros empezaron a tener inconvenientes que los perjudicaron en gran magnitud. Para un sector de las agrupaciones teatrales independientes abrió camino a la clandestinidad, no solo en ámbitos de militancia política, sino también en el campo cultural, pues tuvieron que ceder y retroceder en su accionar para poder sobrevivir. Para otro sector, esta etapa fue mucho más dura pues tuvieron que vivir el exilio a México, Buenos Aires o Europa, o, en otros casos, sufrir el encarcelamiento o la tortura.

Dentro de las inquietudes de los grupos en este período, se encuentra la de poder generar una dramaturgia nacional capaz de poner en escena la realidad del presente. Por ese motivo, para El Galpón, el Teatro Circular y otros teatros independientes, los talleres de creación y los seminarios de dramaturgia tuvieron un rol fundamental en el surgimiento de dicha dramaturgia. *El Mono y Su Sombra* (1980) de la autora nacional Yahro Sosa es un ejemplo, se presentó a fines de 1978 y, luego en la temporada del año 1979 en el Teatro Circular. La obra era de estilo simbolista, y en el programa de mano que entregaban al público, se explicaba que el lenguaje de la obra era figurativo - para lograr representar lo que sucedía en la realidad social, en la etapa de represión durante los años más duros de la dictadura.

Como menciona Scaraffuni, la elección del repertorio era una herramienta fundamental para el objetivo de mantener un teatro con nivel artístico y estético, además de político. El teatro se volvió el ámbito de militancia por excelencia luego de que el régimen ilegalizara los partidos políticos uruguayos, entre ellos al Partido Comunista, este pasó a operar de forma clandestina; mientras que para los teatros comunistas significó militar contra la censura y el régimen establecido desde el campo cultural independiente (Scaraffuni, 2016). En el proceso de elección del repertorio, se tenía en cuenta a los autores nacionales con la finalidad de poner en escena piezas que representaran historias uruguayas.

Así, hemos visto cómo el teatro político en Uruguay sirvió como una herramienta para expresar, visibilizar y denunciar temas que no se permiten tocar abiertamente en el espacio público, hablar de su realidad política. Con ello, se reafirma que el teatro es y seguirá siendo un arte político, ya que tiene como objetivo principal que los grupos sociales que sufren de algún tipo de represión logren enfrentarse con su realidad, y de esta forma puedan analizarla,

lo cual permitirá que reflexionen con respecto a lo que ocurre para poder actuar y de este modo tomar una postura ante la situación logrando la transformación de esta y la liberación de la sociedad. Por ello, ahora el teatro tiene como objetivo cumplir una función que va más allá del valor estético. Toma una postura que le permite involucrarse con temas de otras especialidades, como la problemática social y la política. De esta forma, consideramos al teatro como el arte más eminente, ya que mediante este el espectador puede ver el mundo, la acción presentada se generaliza y logra que el individuo se identifique y actúe ante ello.



CAPÍTULO 3: DOÑA RAMONA - UN TEATRO PARA EL OPRIMIDO

El presente capítulo tiene como objetivo demostrar el efecto político y social del montaje de Teatro Circular de *Doña Ramona* del año 1982, ante la represión de la dictadura durante los años 80. Para ello, primero se presentará la novela original *Doñarramona* de Pedro Bellán de 1918, con el objetivo de situar a la obra de teatro, en función a su referencia principal. Segundo, se expondrá sobre la obra teatral *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites y responderemos las siguientes preguntas: ¿Cómo inicia? ¿Por qué la elige? ¿En qué se diferencia con la novela original? ¿Qué símbolo político contiene? Finalmente, y tercero, expondré de qué manera la obra repercutió en el ámbito político y social como denuncia de la represión uruguaya, a través de: el video del montaje de la obra estrenada por teatro circular en 1982, entrevistas al elenco en la actualidad y un análisis de ambos contenidos con los conceptos de teatro político y Teatro Oprimido, previamente trabajados en el capítulo 2.

3.1 El origen de *Doña Ramona*: La novela de Pedro Bellán

Como se mencionó anteriormente, la obra *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites, es una reescritura de la novela *Doñarramona* de Pedro Bellán de 1918. Bellán, perteneciente a una generación de autores mayoritariamente modernistas. Entre ellos podemos mencionar a Horacio Quiroga, José Enrique Rodó, Florencio Sánchez, Julio Herrera y Reisig, María Eugenia Vaz Ferrería, entre otros.

En este primer subcapítulo, presentaremos la novela original con el objetivo de situar la obra de teatro en función a su referencia principal. Para ello, en primer lugar, desarrollaremos el contexto de Uruguay en las primeras décadas de 1900 para entender nuestro segundo punto, en qué posición se encontraba el autor al momento de crear la novela original y finalmente expondremos en qué consiste la novela *Doña Ramona* de Pedro Bellán.

En Uruguay de inicios del siglo XX, se encuentra presente la figura de José Batlle y Ordóñez. Presidente de Uruguay en dos oportunidades: de 1903 a 1907 y de 1911 a 1915. Su gobierno coincide con una etapa de modernización del país. En el ámbito económico, aparecieron nuevas formas industriales, la primordial fue la fabricación del primer frigorífico en 1905, que permitió el avance de producción de carnes, al refrigerarlas y exportarlas a Europa.

Con respecto al aspecto social, se vivió una época de legislación del trabajo en la cual se buscaba proteger a los obreros y otros sectores populares, como claro ejemplo tenemos la aprobación de las ocho horas laborales en el año 1915. Además, se buscó brindar garantías para la jubilación de los trabajadores, de este modo se fundaron las Cajas de Jubilaciones para casi todos los oficios en los años 20. También se aprobó la ley de divorcio por causal, en 1907 y la mujer obtuvo en 1913 la ley de divorcio por su propia voluntad. En el ámbito político, la democracia se afianzó con el logro del voto secreto y la representación proporcional establecidos en la Constitución de 1917.

Por último, la difusión de la cultura fue punto clave en este periodo, la tasa de analfabetismo descendió y se expandió la enseñanza secundaria en el interior del país, gracias a la llegada de modelos pedagógicos europeos a través de la inmigración. La influencia de la Iglesia Católica era escasa al punto en el que la separación entre Estado e Iglesia es oficializada en la Constitución de 1917.

Según lo mencionado, podemos inferir que el mandato del entonces presidente José Batlle y Ordóñez trajo muchos cambios positivos para la sociedad. Por ello, a esta época se le denominaría la época del movimiento Batllista.

Ahora que comprendemos el contexto social de la época, podremos analizar la posición del autor al momento de la creación de la novela. José Pedro Bellán nació en Montevideo el 30 de junio de 1889. Fue narrador, dramaturgo, maestro y periodista. Cercano al Batllismo, fue elegido diputado por Montevideo desde el año 1926 hasta su fallecimiento en el 1930. Descendiente de inmigrantes, sus abuelos eran vascos, franceses y gallegos, su familia era una familia tradicional de clase media, sin bienes. Su padre fue vendedor de tabacos, y tanto él como una de sus hermanas eran maestros. Su profesión situaba a Batlles en un sector de que el gobierno consideraba fundamental. Si bien no era un trabajo con alta remuneración económica, le brindaba satisfacción a su autoestima y confianza intelectual, porque motivaba una actitud vital que imponía una mirada comprometida con el destino colectivo, en esta época también, se impulsaba a las hijas mujeres a estudiar en la universidad.

Bellán se dedicó a la escritura desde muy joven. En 1910, comenzó a ocupar el cargo de maestro de primaria en la escuela del regimiento del Ejército. Publicó su primer texto, el drama *Amor*, en 1911, aunque lo habría escrito tres años antes. Entre sus piezas teatrales también se encuentran: *¡Dios te salve!* (1920), *Vasito de agua* (1921), *Tro-la-ro-la-rá* (1922), *La ronda del hijo* (1924), *Blancanieves* (1929) y *El Centinela muerto* (1930).

En un principio, su labor como narrador quedó en segundo plano. Según José Pedro Díaz, esposo de su sobrina y también escritor, menciona que:

Esta faceta es sin embargo la más importante y duradera, y no sólo porque escribe relatos que son uno de los puntos de arranque de nuestra moderna narrativa urbana, sino porque, aunque comienza apoyado en la línea naturalista, los desarrollos que en varios de ellos logra, sobre todo en el

tratamiento del tema del amor y del sexo, configuran el hallazgo de una modulación propia (Díaz, citado en Antúnez & Betancort, s/f, parr.4).

Lo mencionado se evidencia de forma progresiva en *Doñarramona* (1918), *Primavera* (1920), *Los amores de Juan Rivault* (1922) y finalmente en *El pecado de Alejandra Leonard* (1926). *Doñarramona*, su primera novela, muestra los rasgos representativos de su narrativa: un enfoque crítico de los compromisos sociales, que pone énfasis en el papel protagónico de la mujer, el amor y la sexualidad. Los acontecimientos de los personajes se desarrollan en el medio urbano, surgiendo la ciudad como elemento importante de la narración y no como elemento de fondo. Los sucesos que forman parte de la historia de Bellán no tendrían sentido si se desarrollaran en el campo. Por ejemplo, no hubieran existido la mayor parte de los conflictos presentes en la novela. Bellán reprocha el discurso social de la época utilizando una narrativa ubicada fuera de la historia que cuenta, adoptando esta acertada actitud narrativa para hacer una crítica social que le asegura un mayor grado de objetividad.

Fernando Aínsa, escritor y crítico literario hispano-uruguayo, sobre la postura crítica de Bellán, menciona: “los cuentos de Bellán trazan una pintura de época, desde la perspectiva de preocupada modernidad que asumía el autor.” (Aínsa, 1977). Si bien esto es cierto, su modernidad no se percibe en la técnica narrativa, sino en la denuncia de injusticias sociales. El comportamiento social de la familia, los conflictos e intereses, además de su psicología, es lo que circula en la presente obra para darnos testimonio de una época.

José Pedro Díaz, en el prólogo a la edición de 1954 de *Doñarramona* titulado “José Pedro Bellán 1889-1989”, menciona

Y entre ellos señalábamos como característico y representativo precisamente a Bellán, por su jugosa, vital representación de la realidad, y por su modo de

“escribir opinando”, porque sus temas se sitúan, con suma frecuencia, en los puntos críticos de la vida social contemporánea, y se nutren de ellos. Sin que se trate de obras de tesis, hacen resaltar claramente los conflictos de aquella sociedad que se hallaba en un rico proceso de evolución. (Díaz, citado en Bellán, 1989, p. 5).

Lo que el autor menciona, refuerza la idea anterior, en la que se describe a José Pedro Bellán como un escritor moderno que crítica en sus obras la realidad social de aquella época, a través de los distintos temas que en aquel entonces se encontraban en constante cambio y transición; sin embargo, esto se hace de una manera muy sutil, a través del drama familiar y la psicología de sus personajes. Díaz, también menciona este punto en su publicación, dice:

Y esos mismos temas, con variantes importantes, que acentúan en los diferentes textos, ya sea uno, ya otro de las diferentes aspectos desde los que pueden ser considerados, están presentes también en obras posteriores. Bellán no expresa directamente esos temas, no los desarrolla conceptualmente, sino que deja que se hagan visibles cuando la acción lo impone, cuando aparecen empañando y obliterando el desarrollo vital de sus personajes. Así la educación de la mujer, asunto que tan claramente se expresa en *Doñarramona* (por un lado por la “doble moral” que pone en evidencia la conducta de dos de las hermanas de Alfonso, y por otro por la sensualidad Inocente y la histeria de Doñarramona), es también asunto que aparecen en *El pecado de Alejandra Leonard*, pero allí planteado desde un ángulo muy diferente. (Díaz, en Bellán, 1989, p. 5)

En la cita, el autor menciona dos temas importantes: la educación de la mujer y la sensualidad e histeria, ambos representados por los personajes femeninos de la obra, en especial mediante el cuerpo de Doña Ramona, a través de los distintos sucesos que vive a lo largo de la narrativa. Como mencionamos anteriormente, esto se da de una manera muy sutil, no es conceptual, permitiendo así que el lector pueda interpretarlo conforme la historia avanza. Sin embargo, estos no son los únicos temas que encontraremos en los textos de Bellán. De igual manera, se puede observar la relevancia de otros temas, como por ejemplo: la fuerte represión en las costumbres, las diferencias entre las clases sociales, la educación de la mujer y la situación de los inmigrantes, todos ellos se encontraban presentes en la sociedad de su tiempo, la cual se hallaba en un rápido proceso de evolución. Todos los temas mencionados, se encuentran presentes en la novela *Doñarramona*. Con ello, podemos entender la relevancia de la novela dentro de los textos de Bellán.

Temas como el amor y el sexo son muy importantes en sus obras, los mismos que son tratados en distintos niveles, desde una perspectiva y en contextos que podrían hacer alusión a hechos románticos, de extrema pasión e incluso de lujuria, en los que aparecen rasgos naturalistas. En el caso de Doña Ramona, podemos ver esta lucha entre los sentimientos de Alfonso y Doña Ramona, por un lado, ambos sienten que se aman, y por otro lado ambos sienten deseo uno del otro, al punto de espiarse o tener ataques de histeria, respectivamente cada uno de los personajes. No existe un momento de la obra en el que el tema se encuentre tocado abiertamente, ninguno de los personajes dice lo que siente, pero lo podemos interpretar e inferir a lo largo de la narrativa, según los pensamientos de los personajes y sus acciones, como mencionó el autor.

Ángel Curotto (1987), dramaturgo, crítico y director de teatro uruguayo, menciona en su *Nuestros escritores. José Pedro Bellán (1889-1930)*:

Su inconfundible personalidad como observador agudo y profundo de los sentimientos humanos y sus circunstancias, supo trasladarlos al libro o a la escena dramática con la ilusión y la ternura que perfilan sus siluetas literarias. Escritor sensible y capaz de captar las profundidades del alma humana, hay siempre en sus páginas -que parecen escritas ayer - o en las escenas de su teatro, un indisimulado amor por sus semejantes, en su defensa moral.

(Curotto, 1987)

Vemos en este caso, como el autor se refiere a Bellán y refuerza la idea en la cual el dramaturgo logra expresar a través de sus personajes los temas que busca evidenciar, a través de una aguda y delicada representación literaria.

Ahora nos centraremos en la novela. Esta cuenta la historia de Doña Ramona, una joven y lozana gallega con carácter formado, quien llega a Montevideo para trabajar como ama de llaves en la casa de la familia Fernández y Fernández, una casa antigua y, poniéndose en manifiesto la irrupción de un personaje nuevo y extraño en la vida equilibrada de esta familia. En la casa viven cuatro hermanos, tres mujeres y un varón, quienes transcurren su vida siguiendo el modelo paterno, agobiados por los compromisos religiosos y sociales. Sólo con su presencia, Doña Ramona altera el orden, y se convierte en el asunto principal y punto de referencia, despertando y agitando las pasiones ocultas de sus patrones.

Por debajo de los hábitos cotidianos, la casa se transforma metafóricamente en una olla a presión a punto de estallar: los hermanos se ven perturbados por extraños impulsos y reviven frustraciones del pasado, su imaginación los lleva hacia la fantasía y el futuro. Todos

andan absortos, mirándose entre sí, espiándose, vigilándose. Finalmente traman un plan para sobreponerse a la presencia incómoda de Doña Ramona, plan que el varón muy iluso e inocente, acepta sin reparo.

La obra está construida con simpleza y con solidez, y se desarrolla bajo un esquema en el que se observa una presentación, del primer capítulo al sexto; un nudo, del capítulo siete al quince y un desenlace en el capítulo dieciséis. En los tres primeros capítulos se describe la casa de los Fernández y Fernández, así como también describen someramente la historia de la familia y a los personajes que la componen: Alfonso, el hermano; y Concepción, Amparo y Dolores, las tres hermanas. La historia se inicia con la llegada de Doña Ramona, un ama de llaves de origen español, que da motivo para que los cuatro hermanos manifiesten sus reacciones en la primera escena narrativa. Desde la aparición de Doña Ramona, en el cuarto capítulo, la narración se desarrolla con mayor complejidad. La española asume el protagonismo y se atraviesan dos momentos esenciales: el primero que narra el rápido ascenso de Doña Ramona hasta lograr ser el centro de la familia y el segundo en el que ella se vuelve la obsesión de Alfonso, el único hombre de la casa.

Es a partir del séptimo capítulo, en el cual Doña Ramona padece su primer ataque de histeria, que ese tema central se enriquece debido a la mayor participación de personajes secundarios hasta ese momento, como Concepción, Amparo y también Dolores, esta última en un plano menos cercano. Las tres desarrollan de manera diferente el tema del erotismo, como si el ataque de histeria de Doña Ramona desencadenara en ellas fuerzas que hasta entonces estaban contenidas. Alrededor de la figura de la protagonista, cuya presencia provoca una creciente tensión, las hermanas enfatizan ese tema central y lo acompañan agregando distintos matices.

En el ínterin que Doña Ramona sufre sus ataques y sus rodillas se tocan frecuentemente bajo la mesa del comedor con las de Alfonso, sus hermanas van adquiriendo mayor protagonismo, viéndose sucesivamente a Concepción inducida por una irresistible y mórbida sensualidad, a Amparo avivando el recuerdo, también mórbido, de su única experiencia amorosa, y a Dolores iniciando una relación amorosa. Es el momento más complicado y opulento de la obra, en él se desarrollan los temas secundarios que alcanzarán un plano fuertemente dominante, sin perder su relación con el tema central.

Por un lado, las apasionantes lecturas de Concepción, que inician con el encuentro imborrable con la hoja de Paul de Kock en la que envolvieron los sesos que trajo a casa el carnicero y que ella escondió en su seno para luego poder leerla a escondidas, y su pasión delirante frente a la imagen de Jesús. Por otro lado, la excitación creciente, seca y ácida de Amparo que se manifiesta en su bofetada a Dolores y llega a hacerse tortuosa y hasta cruel en la escena en la que se da consejos a Alfonso con respecto a su actuar con Doña Ramona. Por último, cabe destacar, la ineptitud de Alfonso a quien en el capítulo doce, se le aprecia descalzo y en camisón, observando por el ojo de una cerradura como Doña Ramona se desviste, mientras Concepción, su hermana, lo espía de manera enardecida.

En los siguientes capítulos, el protagonismo recae de manera más directa sobre Doña Ramona y Alfonso. Esto no quiere decir que Doña Ramona no haya sido, durante todo el relato, la protagonista. Queda claro que, de una u otra manera, ella es el eje central los acontecimientos que ocurren a su alrededor, su llegada despierta y motiva la sensualidad en su entorno. En esos momentos de la obra, no es protagonista de la acción, pero sí la causa. Es su presencia la que impresiona, por eso, luego de esos capítulos en los que los cuatro

hermanos van ocupando un relativo protagonismo, Doña Ramona vuelve a asumir el protagonismo principal.

En el capítulo décimo cuarto, luego que Doña Ramona tuviera otro ataque de histeria, y a causa del obsequio que Alfonso le hace a escondidas, una cruz de oro que esconde bajo la almohada de la española, el autor nos describe la situación anímica de su protagonista, su lucha interior, remordimientos. Y, por último, enseña la reiteración de un recuerdo obsesivo ante la joven de los pelos del pecho de Alfonso.

En el capítulo décimo quinto se inicia la conclusión de la novela, con una escena por el cumpleaños de Alfonso en la que Doña Ramona le regala una camisa, esto provoca la unión entre ambos. El capítulo décimo sexto concluye la novela con la entrega de Doña Ramona, precedida por un recuerdo de la última visita del ama al confesionario, en el que el cura le responde de manera muy libertina.

Por ello, el relato es considerado como el estudio de una situación social dada y el análisis de la misma. Parece evidente que Bellán se propuso una crítica social y antirreligiosa a la vez.

En el capítulo segundo, el autor señala:

Recibieron una educación cerrada, la educación de aquel entonces, cargada de santidad y beatitud. Esta tendencia se acentuó más con la desaparición del señor Fernández. Una hermana suya suplió su falta y la infancia de los chicos transcurrió en el convento, bajo el rigor de la palmeta, los ayunos y el purgatorio. (Bellán, 1954, p.31).

En el transcurrir de la obra menudearán hechos en los que el autor niega la validez de los rituales religiosos mostrándolos sin sentido o en su defecto cargados de fuerza. Por

ejemplo: la escena en que se ve a Concepción ante la imagen de Jesús; la cruz que regala Alfonso a Doña Ramona y que la conmueve sensualmente; la presencia del cura impúdico en el confesonario, escena que fue lograda con mucha capacidad en el último capítulo.

De ella podemos hacer derivar sin duda la actitud crítica del autor, su análisis de la situación social y moral de la familia de los Fernández y Fernández y su intención antirreligiosa. Jose Pedro Díaz menciona:

Los temas de Bellán en *Doñarramona*, historia que ocurre en el seno de una familia burguesa de Montevideo, la llegada de la que será la joven ama de llaves de la casa, la Doñarramona del título, rozagante española de origen campesino, desata el juego de las tensiones latentes en una casa burguesa convencional de educación católica. La acción, impulsada por la fuerza del sexo, pone en evidencia las tensiones que subyacen bajo diferentes aspectos de la vida montevideana de las primeras décadas del siglo y los grandes temas en ellos implicados: la cultura burguesa convencional, la situación de los inmigrantes, la educación católica, el puritanismo, la situación de la mujer en la sociedad, etcétera. (Díaz, citado en Bellán, 1989, p. 5)

Como podemos notar, lo que Díaz menciona concuerda con el análisis hecho previamente, en el cual se comprueba que es el personaje de Doña Ramona quien desata el conflicto y acción de la novela. Además, aborda las diferentes temáticas vistas en la novela, las cuales mencionamos anteriormente. Como lo es el sexo, este es tomado por el autor como gatillo principal, ya que era un tema tabú en la época y no era tan fácil hablar de ello.

Finalmente, podemos concluir que el presente subcapítulo nos servirá para el desarrollo y desenlace de la investigación, ya que teniendo en cuenta los temas y el contexto

del referente principal, la novela Doña Ramona, podremos comparar y notar las diferencias y similitudes con la obra teatral, Doña Ramona de Víctor Manuel Leites, como objeto de estudio.

3.2. Doña Ramona, el clásico uruguayo

Como hemos podido observar en el capítulo 2, el contexto social en el que creció Víctor Manuel Leites Larrecia se caracterizó por ser un periodo de constantes cambios y de inicio de la dictadura. Leites nació el 3 de marzo de 1933 y falleció el 12 de abril de 2016. Fue un dramaturgo, guionista, narrador y crítico uruguayo. Sus primeros trabajos como guionista fueron para la televisión, con textos propios o adaptaciones. En 1960 comenzó a publicar cuentos en los diarios *El Popular*, *Eco* y *Última Hora*. Ejerció la crítica teatral durante casi veinticinco años en dichas publicaciones y en la revista *De frente*, hasta el cierre por el gobierno de facto de estos medios de prensa en 1973. Posteriormente ejerció la crítica en los semanarios *La Democracia* y *Brecha*.

Obtuvo el Premio Florencio a Autor Nacional por las obras *Doña Ramona* (1982), *El reformador* (1990) y *El loco julio* (1998). Fue Director Artístico de la Comedia Nacional. Su obra teatral más difundida fue *Doña Ramona*; estrenada primero por El Galpón en 1974 y en 1982 por Teatro Circular y representada más de 500 veces en Montevideo.

De nueve obras estrenadas por Leites, seis son reescrituras de obras o novelas anteriores, dado que su obra repasa relatos preexistentes con la finalidad de mostrar ciertos temas esenciales en la conformación de la identidad uruguaya. Todas sus reescrituras son obras dramáticas dado la importancia del teatro en dictadura señalada anteriormente. Como afirma Patricia Núñez (2011), Leites insiste en un teatro que no parta de cero, sino que asuma el legado y lo actualice. Sus obras reescriben otras que se ubican en momentos históricos que

significaron hitos en la construcción de la identidad nacional. Tal es el caso de *Varela, el reformador*, *El chalé de Gardel* y *Doña Ramona*. Núñez (2011) concluye que la reescritura es el “lenguaje” al que recurre el autor para manipular los discursos sobre el pasado; elaborar su propio relato desde la historia y la tradición, presentando así el correlato de un imaginario.

Con esto, la autora se refiere a que el dramaturgo no solo reescribe textos superficiales, sino que escoge un texto que permita trasladar las problemáticas que el país ha experimentado, las cuales fueron cruciales en la construcción de identidad de la sociedad y los aborde desde una perspectiva contemporánea a su época. Esto permitió que el público uruguayo se sienta identificado con lo que sucede socialmente a través de la obra.

Por su parte, Luis Vidal, realiza un análisis de las obras del autor y menciona que

Fue un dramaturgo con singular expresividad en situaciones y personajes de nuestra historia, acercándolos en su contexto con bien delineados trazos sociales, que posibilitaban una visión contemporánea de esas raíces de la nacionalidad uruguaya. La edición de sus principales obras es otro aporte a esa valoración de nuestra identidad (2021)

Se entiende en este caso, que el autor refuerza la idea de presentar los conflictos desde una perspectiva contemporánea a su época, pues menciona que acerca a los personajes de sus obras a su contexto, lo cual permite una simbolización actual de las características sociales uruguayas. Es así que podemos sostener que las reescrituras en las obras de Leites, tienen el propósito de tratar los asuntos y conflictos actuales de la realidad uruguaya.

Después de haber expuesto la trayectoria del autor Victor Manuel Leites, y de conocer las características principales de su escritura y obras. A continuación, analizaremos la obra teatral *Doña Ramona*, del año 1982. De este modo, se podrá hacer una comparación con la

novela y reconocer los cambios y diferencias entre ambas, y su significado en el nuevo contexto de represión.

La obra presenta a una familia uruguaya de clase media alta de principios del siglo XX, durante el primer periodo presidencial de José Batlle y Ordoñez. Los personajes son Alfonso y sus hermanas: Amparo, Concepción y Dolores. Vive con ellos además Magdalena, la sirvienta. El conflicto inicia con la llegada de Doña Ramona, un ama de llaves de origen español, joven y muy guapa, que impulsada por sus ideales sociales y religiosos, encasillará aún más la vida de las tres hermanas. Paralelamente, se irá desarrollando la pasión amorosa entre el ama de llaves recién llegada y Alfonso, el hijo varón, y que desestabilizará las creencias religiosas de ambos, principalmente las de Doña Ramona. El final narra la violación de ella y la consecuente humillación.

En la primera escena de la obra, vemos a Magdalena, la sirvienta, robar y ocultar lo que vendría a ser azúcar o algún tipo de comestible en sus bolsillos del delantal, ya que entra Dolores a escena con la noticia de la ley de ocho horas para los trabajadores. Magdalena no entiende, por lo que responde:

¿Y dónde está la ganancia? Cinco horas me lleva solo la cocina y los patios.

Después quedan los cuartos, la ropa, los pisos, sin hablar del planchado, los muebles y los mandados. ¡Cómo voy a hacer todo eso en sólo nueve horas!

Perdóneme, pero su ley es un soberano abuso. (Bellán, 1989, p. 2).

Con esta primera escena se logra explicar el contexto político en el que sitúa la obra, ya que Dolores menciona las noticias sobre las nuevas políticas sociales. Con la respuesta de la Magdalena, la sirvienta, queda en evidencia que la mujer trabaja más de nueve horas.

Enseguida entra la hermana mayor, Amparo. Con ella se introduce la idea del orden patriarcal en el hogar: “[...] pero él es el hombre y los hombres deben estar fuera de la casa. Y aquí la que tiene que estar siempre al pie del cañón soy yo” (Bellán, 1989, p. 5). Asimismo, Amparo es una solterona quien tuvo una relación amorosa que fracasó, pero en la que mantuvo relaciones íntimas con quien la pretendió, de acuerdo a lo que se deja entrever.

En la siguiente escena, vemos a las hermanas conversar. En esta escena, se presenta también el Uruguay de la época a través de los diarios que lee Dolores, los cantos del bajo que entran por la ventana del cuarto de Concepción, y que las tres hermanas cantan desenfrenadamente, hasta que entra en escena su hermano Alfonso, quien parece ser el único que sale de la casa y reclama: “¡Pero si no está la mesa puesta! Algo me decía que todo no podía marchar bien. ¡Esto tiene que cambiar!... Es medio día y a las doce la mesa debe estar servida” (Leites, 2013, p. 4). Alfonso intenta colocarse en la figura del padre de familia, pero sólo en términos de discurso, ya que el temperamento de Amparo prevalece sobre el suyo. Con su ingreso se pone en manifiesto el disgusto con el gobierno por parte de las familias de clase media. Siempre se muestra un país con políticas reformistas, que afectan los intereses de las clases acomodadas/medias, de allí el disgusto.

A continuación, se anuncia la llegada de una carta de parte de la tía Marina, la cual indica la llegada de la nueva ama de llaves a la casa, Doña Ramona. Los hermanos esperaban a una señora, como Concepción menciona: “Una vieja beata que nos ayudará a asfixiarnos. Ahora seremos cinco mujeres. ¡Lindo futuro!” (Leites, 2013, p. 7). Sin embargo, la familia se da con la sorpresa de recibir a una mujer joven y bella, lo cual desencadena la atracción inmediata de Alfonso.

En la escena siguiente se observa a Concepción y Magdalena, la joven le da dinero a su sirvienta para que compre, a escondidas, libros que por el comentario del vendedor, parecían ser literatura erótica. La próxima aparición de Ramona ya demostrará su cometido en la casa de los Fernández y Fernández. Ella ha venido para enmendar los desequilibrios de la familia: Concepción es amante de la literatura erótica, Dolores tiene ideas políticas muy liberales y mantiene amoríos con un muchacho, Magdalena roba y es alcohólica, Amparo ha tenido una historia amorosa impura y Alfonso a pesar de ser el varón de la familia, sólo manda figurativamente pues la mayor parte del tiempo está fuera de casa y si aparece es para reclamar el almuerzo.

Alfonso, a pesar de ser “el hombre de la casa”, no lo demuestra. De hecho, solo aparece para desayunar o almorzar y dar alguna orden que es desacreditada por Amparo inmediatamente: “¡silencio! ¿Qué son esos gritos? ¿Tanto cuesta comportarse de acuerdo a su posición? Amparo. - ¡Oh, dejate de discursos ahora! ¡Hemos decidido que...!” (Leites, 2013, p. 18).

El carácter de este será uno de los primeros cambios que causará Doña Ramona, además de instalar un oratorio para evitar la salida de las mujeres y poner una balanza en la cocina para pesar los víveres y evitar así los robos de la sirvienta. La primera parte de la obra finaliza con Doña Ramona levantando por primera vez la mirada hacia Alfonso

En la segunda parte de la obra, el año ha transcurrido y las mujeres han permanecido en la casa; el orden lo ha impuesto Ramona frente a la amenaza de desorden. Después de la visita inesperada de la Sra. Lautier continúa evidenciándose el disgusto de las clases altas por las políticas batllistas. Estas políticas acercan la modernidad al país provocando una crisis religiosa que deviene en la disolución del núcleo familiar, pues Batlle representa la ley de

divorcio, las huelgas y las protestas. Lautier, igualmente que Ramona, se inclina por lo tradicional.

La primera mención hacia doña Ramona, en esa segunda parte, es para hablar sobre sus “ataques” y esto es relevante. Algo ha sucedido, Ramona, que en un principio mostraba integridad espiritual, ahora es propensa a la seducción, la joven ama de llaves se desestabiliza emocionalmente por amor. Las reacciones entre Alfonso y Doña Ramona anuncian una mutua atracción. Los elementos catafóricos adquieren relevancia, ya que Ramona se desestabiliza ante el solo hecho de hablar de amor. Al principio de la obra, Amparo equipara su poder colocándolo al mismo nivel que el de Alfonso, pero al final es Amparo quien se muestra dominante.

Una vez aparece doña Ramona y hasta el final de la segunda parte, la estructura jerárquica cambia y es Ramona la que segundea a Alfonso, quien atizado por ella adquiere un carácter más dominante. Por debajo quedan Amparo, Dolores, Concepción y Magdalena. Ramona quita la soberanía a Amparo.

En el epílogo de la obra se aclaran las adversidades, ya que Alfonso es virgen y Amparo fue adúltera. También Alfonso revela a su hermana mayor que siente atracción por Ramona. Amparo se da cuenta que sólo es una mera atracción sexual. Él la observa cada noche mientras ella, a sabiendas que la observa por el ojo de la cerradura de la puerta de su cuarto, se desviste antes de acostarse. Amparo le explica la imposibilidad de contraer matrimonio por ser de clases sociales diferentes y existir un abismo social sin embargo, le plantea lo siguiente: “Alfonso, para conseguir lo que vos querés, no hay necesidad de casarse” (Leites, 2013, p. 7). Lo que él quiere es poseerla.

En la penúltima escena podemos presenciar una charla entre Alfonso y Magdalena, quienes se encuentran bebiendo alcohol y están un poco desinhibidos, es en este momento que la sirvienta revela la atracción sexual que sentía su padre por ella en tiempos pasados, lo que indicaría una historia repetitiva. Magdalena, sin embargo, no llegó a ser sometida pues el padre de Alfonso falleció. El final es sobrecogedor. Ramona es violada por Alfonso y este acto es motivado por las hermanas, principalmente por Amparo. Ya que, según su pensamiento, el agravio a Ramona implica la ubicación de esta nuevamente en el lugar de sirvienta y a Amparo nuevamente en el lugar de ama de casa.

Luego de haber analizado la obra podemos entender que, si bien era una obra histórica, ambientada en los tiempos de Batlle y Ordóñez, y planteaba un drama de puertas adentro, las injusticias que se ponían al descubierto formulan un paralelo con el clima de la dictadura. Marco Denevi, escritor y dramaturgo argentino menciona:

Su gran éxito, *Doña Ramona*, lo definía muchísimo. Si bien fue una adaptación, fue tan creativa, que parecía una obra totalmente escrita. El original tiene que ver argumentalmente, pero él le puso un sentido propio. Esa obra, como muchas otras que escribió, tenían siempre el mismo propósito: una necesidad de mirar la sociedad uruguaya, la forma en que vivimos, desde un punto de vista crítico y esperanzador. (Denevi, 2016)

Con ello, Denevi reafirma lo que hemos podido explicar a lo largo de la investigación: Leites tenía como propósito, al escribir sus obras, denunciar el contexto político uruguayo del presente y visualizar la represión de la dictadura hacia su sociedad.

Podemos notar, también, diferencias marcadas. En primer lugar, el cambio de género, la novela es un drama y la obra teatral una comedia. Por otro, el futuro del personaje Doña Ramona, que se manifiesta en el desenlace. Es importante mencionar que este futuro depende en ambos casos de un objeto: la mesa.

En la novela Doña Ramona se entrega a Alfonso y así mantiene su lugar en la mesa. Dice Bellán al final de su novela:

Y completamente vencido, empujaba al ama hacia el lecho, repitiendo como un idiota; No es nada, no es nada... Y todo ocurrió como si no ocurriera. Unas horas después, frente a frente, ante la mesa del comedor, se mostraron con la misma serenidad, igual que antes. Y era que, a pesar del hecho, una simple camisa, un simple pretexto, velaba por la dignidad de los Fernández y Fernández y amparaba sobre todo, la rectitud inconfundible de Doñarramona. ¡Alabado sea el Señor!... “Los últimos serán los primeros.” (Bellán, 1989, p.143).

En el texto teatral Doña Ramona es violada y expulsada del lugar reservado a la familia. Dice Leites en el desenlace de su drama:

Alfonso enfrenta a Doña Ramona. Hieráticas, bajo una luz sin sombras, Amparo y Concepción, serias, como en un ritual, golpean sus manos. Alfonso, abraza a Ramona y le rasga el vestido evidenciando su propósito. Las palmas parecen subir de volumen hasta abarcar un obsesionante primer plano sonoro. Dolores trata de interceder y su hermano la aparta con un fuerte empujón que la hace caer. Luego levanta a Ramona casi en vilo... Amparo y Concepción se

sientan a la mesa esperando por Dolores. Finalmente ahogando un último sollozo esta se dirige hacia su lugar.

AMPARO.- Magdalena, retire los cubiertos de Ramona... comerá con usted, en la cocina.

(Leites, 2013, p. 39).

El final de la novela original concuerda con una época en que el país es un lugar esperanzador. En cambio, la obra teatral muestra la crisis, la violencia, el quiebre social. La diferencia es paradigmática y muy significativa ya que, como agrega Núñez, la novela de Bellán, se inscribe en la época del Uruguay como país modelo. A partir de la década del sesenta, la realidad ya no puede sostener la imagen de la tacita de plata; el imaginario nacional comienza a resignificarse (2011, p. 168). A través de la reescritura, Leites muestra que el Uruguay, otrora seguro y conciliador, cobra cara la intromisión de la diferencia. El país pacífico y democrático ha dado paso a la violencia desde el propio Estado.

Como ya se mencionó anteriormente, al igual que en los distintos países de Latinoamérica, en Uruguay el teatro político formó parte de la transformación ideológica social de la época. Leites recrea este texto tradicional que, debido a su ambientación a inicios del siglo XX, podría parecer no tener relación con lo que sucedía en el presente país y la dictadura, para saltarse las formas de censura, lograr hablar de la realidad social y denunciar lo que sucedía, mediante el drama familiar, se crea una metáfora que refleja las dinámicas de represión de la sociedad uruguaya durante la dictadura, lo cual la convierte en una de las obras más representativas del país.

Como menciona Núñez: La reescritura es el “lenguaje” al que recurre el autor para “hurgar entre las raíces”, esto es: manipular los discursos sobre el pasado; elaborar su propio relato desde la historia y la tradición, presentando así el correlato de un imaginario. (Núñez, 2011). Con esto la autora hace referencia al múltiple uso de la literatura, ya que como menciona, puede servir como una herramienta o elemento que manifieste una época, un discurso, una crítica y una ideología, que se aborda en una coyuntura contemporánea o histórica.

La puesta en escena tiene lugar durante la dictadura. Esta época se caracteriza en el ámbito teatral y artístico en general por ser una etapa de exilio de compañías de teatro y escritores, de censura de obras y expresiones artísticas. Por ello, el público descubría en la obra una posibilidad de encuentro y resistencia, un espacio donde expresar su protesta y necesidad de libertad. Así, se presentó más de quinientas veces y fue la ganadora de un concurso nacional con el que se presentó en Europa. El montaje es, sin duda, un emblema del teatro de resistencia a la pasada dictadura. Drama que, además, como menciona Curotto: “Fue elegido por un severo jurado para representar a nuestro país en el Festival Internacional de Cádiz. Realizado en España hace pocos meses, organizado por la institución "Margarita Xirgu-José Bergamín" (Curotto, 1987)

Como menciona Fuentes:

Así en esta obra, la tematización del cuerpo de Doña Ramona permite proyectar una acción doméstica a la vida del país. Lo individual adquiere una dimensión universal. El cuestionamiento acerca de la libertad individual, del lugar de los afectos y los sentimientos en la vida de las personas, de las relaciones de poder que se entretajan entre los integrantes de la casa habla de

tópicos inherentes a ciertas verdades humanas esenciales, transgredidas en la época que vivía Uruguay al momento del estreno de la obra y también en el que esta se contextualiza. (Fuentes, 2008, 7)

Es así como las relaciones de poder entre los personajes son analizadas como una metáfora epistemológica de la sociedad uruguaya durante la represión. El montaje propone una mirada crítica a la sociedad uruguaya de la época y una fuerte denuncia contra la represión por parte de la dictadura. A partir de ello, se evidencian los problemas de la sociedad uruguaya durante las décadas de los setenta y ochenta cuando lucharon por recuperar su libertad física e ideológica, mientras eran reprimidos, igual que los distintos personajes de la familia, por la dictadura.

De este modo, se cumple con lo mencionado a lo largo del subcapítulo, luego de haber analizado la obra teatral *Doña Ramona*, hemos podido encontrar las diferencias con la novela y entender como a través de estas diferencias, surgen narrativas o discursos que, asociados al contexto de represión, reconocen y denuncian las problemáticas sociales de cada autor. En ese sentido, se abordará en el siguiente subcapítulo, el efecto político y social de la puesta en escena de *Doña Ramona*.

3.3: El efecto político y social de *Doña Ramona*

A continuación, en el último subcapítulo de la investigación, analizaremos el montaje de *Doña Ramona*, presentada por Teatro Circular. Cabe destacar también la obra fue escenificada primero por El Galpón en el año 1974, bajo la dirección de Amanecer Dotta.

Esta versión de *Doña Ramona* dirigida por el maestro Jorge Curi, fue proporcionada por el coordinador de la Maestría en Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Dr. Roger Mirza (1992), de su archivo personal.

Actuaron Isabel Legarra, Jorge Bolani, Cecilia Baranda, Pelusa Vidal, Liliana García, Norma Quijano y Amalia Lons. La escenografía fue diseñada por Osvaldo Reyno; el vestuario, por Amalia Lons; la iluminación, por Hugo Leao; la música fue de Miguel Marozzi; y la asistencia de dirección estuvo a cargo de Teresa Deubaldo.

Como podemos observar en el video del montaje, al personaje de Doña Ramona lo interpreta la actriz Isabel Legarra. Podemos notar que la actriz siempre porta un peinado recogido, sin cabellos en la cara, su vestuario se caracteriza por ser sobrio, un vestido negro neutro, sin escotes y que permite vislumbrar su figura, y un crucifijo colgando desde el cuello hasta el centro de su pecho. Solo cambia en la última escena del cumpleaños de Alfonso, en el cual luce un vestido diferente, de color claro, pero también recatado y sin escotes. A nivel actoral, en todo momento se ve a una mujer sólida en sus decisiones, bastante directa para decir las cosas, y con un carácter firme. Esto cambia en el momento en el que comienzan los ataques, y podemos notar un cambio en su actitud. Ella se muestra tímida y culpable al no entender lo que le está sucediendo o el por qué.

Por su parte, el personaje de Amparo, interpretado por Cecilia Baranda, muestra a una mujer señorial, con vestidos de colores sobrios, como el rojo vino, pero con bobos y encaje en las mangas o en el borde de los cuellos altos. Su cabello se encuentra recogido en un gran moño elaborado, un peinado muy sofisticado y sobrio. Ella muestra su posición social de clase media alta. Es un personaje refinado, se nota su preocupación por las apariencias. La actuación de Baranda es igual bastante distinguida, de movimientos elegantes, que ocultan

por momentos su preocupación por la responsabilidad que tiene de mantener la casa y el estatus de la familia. Su ritmo es constante.

En el caso de Dolores, el personaje es interpretado por Liliana García, una joven de cabellos sueltos, alborotados, con un flequillo que le cubre un poco la cara por momentos. Su vestimenta se caracteriza por diseños y colores vivos como el rosado, amarillo o anaranjado, con adornos, mangas y pecheras, lo cual representa a comparación de los demás vestuarios, la rebeldía y vitalidad del personaje. La actuación de García es un contraste a la de Ramona y Amparo; está llena de energía, tiene un ritmo acelerado al momento de hablar y de realizar movimientos, como, por ejemplo: contar las nuevas leyes a Magdalena, reclamar algo con lo que no está de acuerdo. Además, algo interesante es que Liliana García era muy joven en aquella época, y desde ese entonces ya se encontraba sumergida en el movimiento social y lucha contra la represión.

El personaje de Concepción es interpretado por Pelusa Vidal, su vestuario consiste en camisones largos y holgados con una especie de bata que la cubre. Tiene el caballo un poco despeinado, suelto con el cual le gusta mucho jugar y tocárselo mientras piensa o suspira. A diferencia de Dolores, la actuación del personaje es de un ritmo lento y calmado, lleno de suspiros, con lo cual se muestra el descubrimiento de la sensualidad y también su inconformidad con la vida que lleva dentro de la casa. Sin embargo, hacia el final de la obra, vemos al personaje diferente, en la escena del cumpleaños de Alfonso usa un vestido apropiado para la celebración. Con respecto a su actitud esta también cambia, sobre todo al momento de unirse con su hermana Amparo para lograr que Alfonso viole a Doña Ramona, vemos un ritmo totalmente distinto en el personaje, más rápido y vivaz.

El único personaje varón, Alfonso, es interpretado por Jorge Bolani. Su vestuario durante casi toda la obra está compuesto por trajes elegantes, de saco y corbata, el cabello corto y la barba perfilada de modo que se le ve un hombre ordenado y refinado, lo cual hace referencia al estatus social del personaje, integrante de una familia de clase media alta. Esto cambia en la última escena de su cumpleaños, en la cual se le ve desordenado, en camisa y simples pantalones, debido a que en esa escena se encuentra borracho luego de haber bebido y mantenido una conversación reveladora con Magdalena. La actuación de Bolani muestra a un hombre que cree tomar las decisiones del hogar, sin embargo, solo es manipulado por las hermanas y sobre todo por la hermana mayor, Amparo. La ingenuidad del personaje es muy bien representada por el actor uruguayo.

Por último, el personaje de la sirvienta, Magdalena, se encuentra interpretado por la difunta, Norma Quijano. El vestuario del personaje siempre es el mismo: una falda larga de trabajo con un delantal para realizar los quehaceres de la casa y el cabello recogido de manera simple. Lo más importante en el análisis de este personaje es su manera de hablar. A diferencia del resto de personajes, no pronuncia bien las palabras, habla muy rápido y tiene un acento que da a entender que se trata de una mujer de estrato social bajo. También es importante resaltar que es en este personaje en el que recae la comicidad de la obra. A diferencia de toda la familia, es el personaje que está destinado a seguir en su posición. El trabajo de la actriz es muy importante ya que gracias a ella la obra no es solo un drama, sino también comedia.

Finalmente, en medida que se ha ido desarrollando el montaje a través de los personajes, por medio la trama, creemos que es importante abordar testimonios de propios autores o artistas que han estado dentro de este trabajo y que esta investigación pretende

desarrollar. Para ello, realizamos cuatro entrevistas: a los actores uruguayos Augusto Mazarelli, Jorge Bolani y Liliana García, y al director peruano Mateo Chiarella, con el objetivo de tener una visión menos teórica de la investigación, a través del testimonio de estos actores, que han podido experimentar el proceso de represión y de creación del montaje de la obra.

Augusto Mazarelli, comenzó su carrera en la escuela de El Galpón, en 1974. Fue docente por mucho tiempo y ahora vive en Perú, donde continúa haciendo teatro, cine y televisión. Dentro de los primeros maestros de Augusto se encuentran Bernardo Galli, Atahualpa del Cioppo y Norma Quijano. Escogimos al actor para la entrevista ya vivió la dictadura cívico-militar uruguaya desde el interior de uno de los grupos independientes fundamentales de la historia del teatro uruguayo y latinoamericano. Además, al radicar en Perú, Mazarelli, tiene una perspectiva particular sobre las corrientes teatrales de ambos países.

Jorge Bolani es un actor uruguayo. Ha representado casi un centenar de roles en diversos espectáculos teatrales, entre producciones independientes y de la Comedia Nacional en Uruguay. Es considerado uno de los mejores actores de teatro en Uruguay. Formó parte de la escuela de teatro de Teatro Circular de Montevideo, y egresó en 1974 y desde ahí hasta el momento continúa participando en el teatro. Bolani representó al personaje de Alfonso en el montaje original del grupo. Su testimonio es una fuente primaria de lo que ocurrió al montar la obra, lo que significó para el elenco, el motivo por el cual lo hicieron y cuál fue la repercusión de la obra en su contexto.

Liliana García, es una actriz y directora uruguaya-chilena de reconocida trayectoria en cine, teatro y televisión. Integrante del El Galpón desde 1975. Después del exilio del grupo en

Mexico formó parte de la escuela de teatro de Teatro Circular y luego de la compañía. Ella encarnó, como fue ya mencionado, al personaje de Dolores. En el año 2008 es nombrada Agregada Cultural Ad Honorem de la Embajada de Uruguay en Chile, cargo que ocupa hasta el presente. Esta entrevista también es considerada una de las fuentes fundamentales para el desarrollo y desenlace de la investigación, ya que también fue parte del elenco original, y pudo vivir en primera persona lo que sucedía en aquella época de represión

Por último, Mateo Chiarella, es dramaturgo, docente, director de teatro y músico. Autor de numerosas piezas teatrales, como *Il Duce*, *Pequeñas Interrupciones*, *Búnker*, entre otras. Ha dirigido más de una treintena de obras, como *Sacco y Vanzetti*, *Chicago*, *Cabaret*, *El discurso del rey*. Él es entrevistado debido a sus conocimientos sobre la dramaturgia latinoamericana, y para tener perspectiva crítica fuera de la visión uruguaya.

En el año 1976 el Teatro El Galpón fue clausurado, se intervino la sala, y gran parte del grupo se exilió en México. Liliana García se encontraba cursando el segundo año de sus estudios en la escuela de teatro de El Galón, cuando lo cerraron. Ella señala:

Después de un año y medio de estudiar, en el primer semestre del segundo año, las Fuerzas Conjuntas entraron al teatro para realizar la intervención, lo cual significaba que ellos se quedaban con la sala para sus fines. Nos costó mucho entender que no podríamos volver a entrar. Pensamos en volver a entrar por un restaurante de al lado, pero hubiera sido completamente infructuosos, porque habían [sic] militares con metralletas al otro lado. (Comunicación personal, 20 de octubre de 2022).

Según lo que la actriz nos cuenta, el año 1976 fue uno de los años de persecución más cruento en Uruguay, año de persecución a determinados sectores, a grupos de jóvenes que pertenecían a movimientos o partidos políticos medios independientes, a las juventudes comunistas y al Partido Comunista, fue el año de la gran persecución y desarme de los movimientos de izquierda. García agrega:

El Galpón se exilió a México, yo entendía que teníamos que seguir nosotros adelante con la militancia teatral, y con el estudio teatral. Era una especie de trinchera de combate el hacer teatro en esas condiciones de horror, y yo sentía que teníamos que seguir defendiendo estos teatros independientes, que los estaban aniquilando. (Comunicación personal, 20 de octubre de 2022)

Luego de ese atentado contra la cultura, fue muy difícil presentar textos dramáticos. Cada obra que estrenaba tenía que pasar por un consejo de censura. Al respecto, Jorge Bolani expresa:

Nos venían a pedir en Teatro Circular y nos pedían los textos y los verificaban, entonces el teatro uruguayo en general y el circular en particular tuvo que ingeniárselas para brindar obras de calidad donde se pudiera hablar de los aspectos represivos, pero de forma muy sutil. (Comunicación personal, 5 de octubre de 2022).

Por su parte, Mazarelli nos comenta acerca de una obra en la que trabajó llamada *El hombre que vino a la función*; una especie de relato de lo que sucedía en ese momento de dictadura en los teatros independientes uruguayos, una especie de homenaje de los que se opusieron a la dictadura de distinta manera. Se trataba de la figura de un policía, el cual era el

encargado de controlar todos los temas relacionados a la cultura y lo evangélico o eclesiástico, Entonces este hombre asistía a los ensayos de las obras, era frecuente en Teatro Circular, y a pesar de que nadie lo invitaba, se sentaba en medio de la sala y le decía al grupo teatral: “me parece que este actor y esta actriz no van”, o “para qué vas a decir eso mejor sácalo porque si no te tengo que censurar”, entonces se van creando relaciones de distinto tipo. (Comunicación personal, 30 de septiembre de 2022)

Por ello, se creó dentro de las obras una especie de lenguaje que no decía nada que no estuviera en la obra, pero en la situación en la cual se presentaba, cualquier palabra tenía un significado particular para la gente y los espectadores. Eso también es lo interesante, el teatro se convirtió en uno de los pocos lugares donde la sociedad se podía juntar y no hablar, ya que existía mucho miedo, pero al ver la obra y sentirse reflejado, aplaudían a rabiar. Era un lugar donde la sociedad podía ser cómplice de una denuncia, sin que los llevaran presos.

Era un teatro donde se hacían obras clásicas, pero que tenían un mensaje, una denuncia, y que el público sobreentendía, ya que no se hacían las cosas explícitas. Liliana García menciona:

[Fue] un teatro muy elegante, muy fino, donde las cosas se decían de una manera que si bien todos entendían, tanto los militares, como los civiles de extrema derecha, y el público que iba a vernos y apoyarnos, las cosas no eran lo suficientemente explícitas, como para que nos llevaran presos, nos pusieran una sanción, o nos cerrar el teatro. De todas maneras, muchas veces estuvieron al borde de cerrar el teatro. (Comunicación personal, 20 de octubre de 2022)

Jorge Bolani menciona:

[El] público que estaba en la sala cuando terminaba un espectáculo no podía salir y reunirse en la calle para hablar sobre una obra, estaba prohibido, el derecho a la reunión libre en un lugar abierto no se podía hacer. El teatro increíblemente se convertía en un lugar de complicidad y reunión colectiva donde en mente cuerpo y espíritu la gente sentía por igual el mensaje de las obras. (Comunicación personal, 5 de octubre de 2022)

Como vemos, todas estas formas siempre tuvieron la denuncia como elemento fundamental. Este es el concepto bajo el que se desarrollaba el teatro independiente y en el cual Teatro Circular escenifica *Doña Ramona*.

En este sentido, lo que buscaba el teatro independiente en el Río de la Plata, era un teatro de arte, popular, comprometido con la realidad. Esos son los grandes pilares del teatro independiente y que se siguen sosteniendo en la actualidad. Fue un movimiento en el que la preocupación era, en definitiva, y en esa etapa tan específica, denunciar con todos los límites que eso significaba.

Por ello, podemos concluir que la función del teatro independiente era enfrentarse de la manera que fuera posible a la dictadura, “o sea El Galpón cuando es exiliado y se lleva a México, se reagrupa en México y denuncia constantemente. Todo su accionar estaba referido a denunciar lo que estaba pasando en Uruguay (Bolani, comunicación pública, 30 de setiembre)

Con respecto al estreno del montaje de *Doña Ramona*, el público recibió la obra perfectamente, en el sentido que los significados del texto y la historia que se estaba contando en aquel contexto se percibían como presente en 1982. Bolani, que interpretó a Alfonso en el montaje mencionado, señala:

[Pintábamos] lo que ocurría puertas adentro de una familia de clase media un poco superior en 1904, 1905. Y lo que ocurría ahí nos daba un panorama de lo que ocurría fuera, en nuestro contexto, con las primeras huelgas, las primeras protestas sociales. (Comunicación personal, 5 de octubre de 2022).

Otro de los motivos del director, Jorge Curí, para escoger la obra que era una denuncia política para el contexto de dictadura que se vivía, sin serlo, es porque estaba situada en 1906 y hablaba de la primera presidencia de Jose Batlle y Ordoñez, considerado un héroe nacional, porque hizo todas las grandes reformas sociales del siglo XX, además de haber pertenecido a un partido que era de los partidos tradicionales de Uruguay, el Partido Colorado, al cual también pertenecía el exdictador Bordaberry.

El director del montaje *Doña Ramona*, fue uno de los artistas que sostuvo el teatro independiente con sus creaciones, el teatro que el director proponía era un teatro distinguido [...] El teatro que no decía nada pero que decía todo, el teatro al cual le cambió el lenguaje. el teatro de Jorge Curi. (Liliana García, comunicación personal, 20 de octubre de 2022)

En el caso de la obra, los símbolos más fuertes de represión se presentaban a través de los personajes femeninos, dentro de una casa de familia de clase media. Las mujeres no podían salir a ningún lado y tenían que someterse a la voluntad del hermano o de la hermana mayor que tenía un pensamiento más represivo que el del hermano. Y esa represión, el público la leía como la represión que estaba experimentando la sociedad en el presente. Existía toda una historia en la cual la gente se sentía ahogada y representada por estas mujeres que se encontraban reprimidas, opacadas, invisibilizadas y, en definitiva, si lo vemos desde un punto de vista político y contemporáneo, eran mujeres que no tenían derecho a

hablar, a relacionarse, no tenían derecho a ser libres. Entonces, el público lo leía como la represión del momento que se estaba viviendo.

El personaje de Doña Ramona en particular es el que en mayor magnitud simboliza la represión. Como señala Liliana García:

“[Doña Ramona] es una víctima, un equivalente a la sociedad del momento.”
Además, ocurre que esa familia estaba siempre ligada a una especie de clase un poco superior. Y como Doña Ramona viene del interior, ellos se toman el abuso de no querer, esas hermanas no pueden permitir que ella sea su cuñada de ninguna manera, de modo que Ramona no podía quedar asociada a esa familia. Y eso es lo que hacen los represores, destruyen todo lo que hay alrededor que consideren que pueda ser un factor de amenaza. (Comunicación personal, 20 de octubre de 2022)

Por su parte, Bolani concluye:

El cuerpo de Doña Ramona, significaba mucho en la obra teatral para el momento, porque la violación que ocurría en el curso dramático de la obra, era también lo que los uruguayos estábamos sintiendo como violación a nuestros derechos, absolutamente yugulados en este proceso (Comunicación personal, 5 de octubre de 2022)

Al respecto, Mateo Chiarella menciona:

En el caso de Doña Ramona, el ser excesivamente creyente y la idea de que finalmente su destino termina siendo dirigido por un grupo de personas que la oprimen, la reglan, la utilizan, habla del espíritu del pueblo en general, de la

gente, hasta el punto de la violación. (Comunicación personal, 13 de octubre de 2022)

Es por todo ello que Doña Ramona obtuvo una gran acogida y gracias a ello se mantuvo cinco años en cartelera continuamente, además de presentarse en Europa, fundamentalmente en España. Liliana García cuenta su experiencia:

Después vinieron los españoles a elegir una obra para 1986. Nos dieron el premio a la mejor obra iberoamericana, era como un reconocimiento al teatro de resistencia, que había logrado un nuevo lenguaje para denunciar todo aquello de lo cual no se podría hablar [...] Doña Ramona nos ayudó a entender en cierta medida que todos queríamos nuevamente la democracia y que todos la valoramos como tal, fuéramos de izquierda, de centro o derecha.

(Comunicación personal, 20 de octubre de 2022)

Actualmente, Doña Ramona continúa presentándose en Uruguay, de ser estrenada por Teatro Circular en 1982, ahora se presenta los lunes en La Cretina, espacio de arte en Uruguay, bajo la dirección de Fernando Amaral. La obra ahora plantea otro significado para el público. Sin embargo, sigue siendo la misma historia. La puesta en escena es completamente distinta, La Cretina es una casona antigua y amplia, es aquí donde se realiza la obra y a medida que va avanzando la trama, el público va cambiando de ambientes. Reciben al público en el jardín, un espacio muy pequeño con un teatro planteado a la italiana y con butacas, pero este teatro planteado a la italiana tiene muchos desniveles. Luego te llevan a un hall de distribución que es como un gran living comedor de la época, largos con sillones alrededor tapados con sábanas.

Para el final, los espectadores están de pie y empieza todo el jolgorio de Alfonso con Doña Ramona y las hermanas. En el momento de la violación, ellas cierran la cortina, contienen a Dolores para que no vaya a defender a Doña Ramona y siguen cantando. En escena se encuentra un músico que toca violín y una cantante de ópera, la hija de Isabel Legarra, la actriz que interpretó a Doña Ramona en 1982. Finalmente, llevan al público hacia afuera, cierran las cortinas y se escuchan los gritos de Doña Ramona al ser violada por Alfonso. Es un final más moderno y se puede entender que la denuncia que se encuentra más presente es la de la violencia de género y el sistema patriarcal.

Si bien la obra ha tomado otro significado en el contexto actual, el mensaje de la obra se encuentra intacto, la historia sigue siendo la misma, el texto es imbatible. En la actualidad, habla de los problemas de hoy, como en el año 1982 hablaba de los problemas de ese momento. *Doña Ramona* tiene la riqueza de hablar en cada momento. Si bien cumplió una función durante la dictadura, en la cual se leían determinadas señales de represión, esta puede ser interpretada de distintas maneras según los diferentes contextos.

Podemos cerrar el capítulo concluyendo que *Doña Ramona* es una de las obras más importantes del repertorio latinoamericano, territorio que ha sufrido dictaduras, represión, del clasismo. Las obras que denuncian aquellos hechos sociales se han convertido en importantes referentes de la dramaturgia latinoamericana. Podemos notar, a través de esta investigación, como la dramaturgia latinoamericana se encuentra ligada al tema de la violencia, y dentro de eso, se puede rescatar que *Doña Ramona*, tiene muy presente la idea de lo simbólico, estas representan metáforas de un país.

Finalmente, se puede identificar como a través del drama familiar y los vínculos personales, se busca representar y denunciar lo que ocurre en una sociedad y no solo

representar un drama psicológico. Mateo Chiarella menciona y diferencia esto a través de la arquetipificación.

Doña Ramona, es un arquetipo: una mujer, con la que incluso existe una confusión al comienzo, ya que al oír el nombre “Doña Ramona”, la familia se imaginó que se trataría de alguien mayor, y finalmente es esta mujer, todo lo contrario a lo que podía ser una mujer extrovertida y sensual, llega al punto de ser hasta pacata por momentos. Al hablar en esos términos, poniéndole ese nombre, evidenciando su carácter religioso, quitándole este aspecto de extroversión, estas arquetipificando un personaje. Por otro lado Alfonso funciona como el famoso niño de la casa, el galancito, todo poderoso que termina violando a las empleadas. Al ser arquetipos es cuando se hace referencia al espacio social, de alguna manera pasas a ser un metáfora de algo o un componente de la sociedad específico y eso es algo que los uruguayo han logrado con sus obras. (Comunicación personal, 13 de octubre de 2022)

De ese modo termina siendo una muestra de lo que sucede en la sociedad en general. Son sutilezas, pero a través de ellas podemos notar que la obra no se encuentra solo en un plano familiar.

Por último, haremos mención a un detalle que no podemos dejar pasar desapercibido, pues la obra también puede relacionarse con un tipo de opresión que sigue vigente en la actualidad y representar la respuesta del actuar de la sociedad.

Se ha visto a lo largo de la investigación la manera en que la aniquilación de Doña Ramona en el final de la obra, es instigada por Amparo y Concepción, las dos hermanas mayores, siendo Alfonso, el hermano, un mero instrumento a través de la violación del ama

de llaves. El motivo de las hermanas para llevar a cabo tal hecho, es causado por la opresión patriarcal presentada en la obra, como vimos en el análisis realizado en subcapítulo 3.2, desde el comienzo de la obra se observa que todas las mujeres de la casa, pese a que tengan diferentes posiciones sociales, se encuentran sometidas por el poder patriarcal.

El patriarcado es un sistema de dominio institucionalizado que mantiene la subordinación de las mujeres, con respecto a los hombres, lo cual crea una situación de desigualdad estructural basada en el sexo biológico de una persona. Esta situación se mantiene a lo largo de los años a través de regímenes, costumbres, prácticas cotidianas, ideas, prejuicios, leyes e instituciones sociales, religiosas y políticas que promulgan roles que permiten el control de los cuerpos de las mujeres, por lo cual, no se les permite poseer una igualdad de oportunidades y derechos.

Empezando con la que tiene el lugar más bajo en la familia, Magdalena que es una sirvienta, no tiene educación y trabaja más de nueve horas en la casa. Concepción, que a pesar de tener comodidades por pertenecer a una familia acomodada, sueña con salir, conocer a un muchacho y explorar su sexualidad; sin embargo, no puede, porque su posición de mujer en la sociedad no se lo permite, el único que puede salir de casa por el trabajo es Alfonso. En el caso de Dolores, la joven tiene deseos de conocer, estudiar, formar parte de la política, salir más seguido y tampoco puede por el hecho de ser mujer; sin embargo, al igual que Concepción, tiene comodidades al formar parte de una familia de clase media. La hermana mayor, Amparo, al poder manipular a su hermano, se encuentra en una posición diferente pues puede tomar ciertas decisiones con respecto al rumbo de la familia; pero al igual que sus hermanas, depende del hombre de la casa, pues es él quien está a cargo del negocio familiar, quien provee el dinero y las comodidades previamente mencionadas.

Asimismo, la nueva integrante de la casa, Doña Ramona, quien llega para ser la nueva ama de llaves, lo cual la posiciona en un lugar un poco más privilegiado al poder ayudar a sus patronos a tomar decisiones de cómo mejorar algunos aspectos de la casa; sin embargo, no podemos olvidar que sigue siendo una trabajadora y no parte de la familia.

Como podemos notar, todas ellas, comparten la misma condición inferior y se encuentran sometidas, unas más que otras, por el poder patriarcal. Según lo visto en la obra, al llegar Doña Ramona a la casa, se le otorga un lugar superior al esperado, ya que la joven demuestra ser lo suficientemente capaz como para poder mejorar las condiciones de la familia, además de ser astuta e intentar ganarse a Amparo, quien hasta entonces era la que disponía, administraba y llevaba la batuta, con ciertos comentarios positivos sobre su persona. Esto permitió que la joven obtuviera incluso un lugar en la mesa de la familia.

No obstante, todo cambia en el momento en que Alfonso y Doña Ramona empiezan a sentir atracción el uno por el otro, y este le comenta a Amparo sus deseos de casarse con la joven para poder tener intimidad con ella. Es en este momento cuando todos los privilegios de las hermanas, previamente mencionados, se ven en riesgo, pues al Doña Ramona convertirse en la esposa de Alfonso, alcanzaría ocupar el lugar de la nueva dueña y patrona de la casa; por lo tanto, Amparo, Concepción y Dolores ya no tendrían los mismos privilegios y temen terminar como Magdalena, la sirvienta.

Es en este momento cuando las hermanas mayores traman un plan y manipulan al hermano mayor para que cometa el acto final en el cual abusa de Doña Ramona, es sorprendente el actuar de Concepción y Amparo ya que también son mujeres, y en vez de existir algún tipo de sororidad pareciera que no tuvieran conciencia de lo que han ocasionado,

pues luego de lo sucedido, pretenden que nada paso y esperan que finalmente todo pueda volver a la normalidad.

En conclusión, lo mencionado permite evidenciar, como en situaciones de represión política, y por afán de supervivencia, los y las oprimido(a)s son a menudo los más feroces colaboradores de los opresores.



CONCLUSIONES

La presente investigación me ha permitido otorgarle un cierre a la ardua investigación sobre un tema que llamó mi atención desde el primer momento de revisarlo: la obra *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites presentada por Teatro Circular en 1982 como denuncia de la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay. La investigación me ha permitido experimentar un proceso en el cual me he convertido en la creadora de un discurso que visibiliza al teatro y artes escénicas, no únicamente como un medio de entretenimiento y estética o expresión en el sentido psicológico de interpretar a personajes complejos, sino como un medio de expresión cuyo punto de partida sea la sociedad y su participación en la acción dramática de una puesta escénica, donde el público participe en la representación artística y logre concientizarlo con respecto a su situación.

Me refiero a un teatro en el que el significado de la acción dramática estimule a los espectadores a participar de manera activa en esta misma, con el objetivo de que puedan evaluar, reorganizar y por último conectarse con la sociedad mediante ella, como *Doña Ramona* permitió en el momento de dictadura uruguaya. La investigación me ha permitido descubrir diferentes aristas sobre el teatro que no necesariamente se encontraban vinculadas a mis intereses previos, pero que considero muy importantes en la rama de las Artes Escénicas.

Considero la información mostrada en la presente tesis como un gran hallazgo, ya que cuenta con las experiencias vivenciales de los propios actores que conformaron el elenco del montaje de la obra la cual es el objeto de estudio de esta investigación y considero un logro el haber conseguido un investigación sobre este tema con mayor amplitud.

En este sentido puedo concluir que la investigación logra responder a la pregunta: ¿De qué manera la obra Doña Ramona de Víctor Manuel Leites presentada por Teatro Circular en 1982 denuncia la represión de la dictadura cívico-militar en Uruguay de 1973 a 1985? En primer lugar, las relaciones de poder entre los personajes en la obra cuestionan y denuncian la represión de la dictadura cívico-militar. Los símbolos más fuertes se presentan a través de los personajes femeninos de la familia de clase media. Las mujeres de la obra se encuentran reprimidas en gran magnitud, no tienen libertad de salir y están sometidas a la voluntad del hermano o de la hermana mayor. Dicha represión, el público la leyó como la represión que estaba experimentando la sociedad uruguaya, ahogada en ese momento y representada por estas mujeres que se encontraban reprimidas, opacadas, invisibilizadas y no tenían derecho a ser libres.

El personaje de Doña Ramona en particular, es el que en mayor magnitud simboliza la represión, al ser una víctima, un equivalente a la sociedad del momento. La familia agravia a Doña Ramona, pues simboliza una amenaza para el estatus social que mantiene. Y eso es lo que hacen los represores, destruyen todo lo que hay alrededor que consideren que pueda ser un factor de amenaza. El cuerpo de Doña Ramona y la violación que sufre en el curso dramático de la obra, es considerado es interpretado como lo que los uruguayos sentían como violación de sus derechos. Y como se encontraban absolutamente yugulados en este proceso.

Por ello podemos concluir también que la hipótesis de la investigación, presentada en el primer capítulo de la tesis, es verdadera. Se da el resultado de que la representación de las relaciones de poder entre los personajes en la obra Doña Ramona presentada por Teatro Circular en 1982 cuestiona y denuncia la represión ejercida por la dictadura cívico-militar en

la sociedad uruguaya en el período de 1973 a 1985, a través del drama familiar y del cuerpo de Ramona. El drama familiar funciona como un símbolo para reflejar las dinámicas de represión de la sociedad uruguaya de la época, las distintas acciones de cada uno de los integrantes de la familia reproducen las figuras de represores y reprimidos.

El personaje de Ramona es una metáfora de la nación: encarna una figura reprimida luego de representar la libertad, con lo que se compara y evidencia los problemas de la sociedad uruguaya durante las décadas de los setenta y ochenta cuando lucharon por recuperar su libertad física e ideológica, mientras eran reprimidos por la dictadura, igual que el personaje. A lo largo de la obra, las relaciones de poder entre los personajes funcionan como una metáfora de la sociedad uruguaya durante la represión. El montaje propone una mirada crítica a la sociedad uruguaya de la época y una fuerte denuncia contra la represión por parte de la dictadura.

Por último, la tesis da como resultado nuevos datos y descubrimientos que se han encontrado en la investigación después de plantear el proyecto de investigación, y conocer los estudios, que existían hasta el momento, correspondientes al tema. Por ejemplo, la obra *Doña Ramona* vista desde la perspectiva de los acontecimientos sociales de la época de dictadura en Uruguay, a través de testimonios. Podemos también inferir según lo investigación que la obra fue también un resultado del contexto social particular, pues esta obra se escoge debido a que el director buscaba con ella saltar los mecanismos de censura de la dictadura.

Finalmente, desde un punto de vista más personal, concluimos que la obra permite darle un cierre a este proyecto que se ha trabajado en diferentes momentos de la carrera, con una investigación más profunda y más cercana. La obra, además, contiene un fuerte valor simbólico y representativo, y si bien, la representación del montaje estrenado por Teatro

Circular busca representar la represión de la sociedad, como se mencionó en el último capítulo, en la actualidad busca representar otra situación. De igual modo, guarda un gran significado para mí, en el cual podemos destacar que el tema del teatro y las artes escénicas, más allá de la actuación y las puestas, obtiene un valor importante como un pilar fundamental para el público de su sociedad y es así como el trabajo del actor también se convierte en un trabajo comprometido con generar un cambio en la sociedad.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aínsa, F. (1977). *Tiempo reconquistado Siete ensayos sobre la literatura Uruguaya*. Ediciones Géminis
- Antúnez, A. & Betancort, K. (s/f). Bellán, José Pedro. *Anáforas. Biblioteca Digital de Autores Uruguayos* . <https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/38002>
- Arias, J. (2011, 10 diciembre). Doña Ramona en los armarios de comienzos del siglo XX. *La República*.
<https://www.republica.com.uy/en-los-armarios-de-comienzos-del-siglo-xx/>
- Bellán, J. (1954). *Doñarramona*. Ministerio de educación y Cultura de Uruguay.
- Brecht, B. (1953). *Bertolt Brecht: para un teatro épico. Cuadernos de Arte Dramático, Suplementos de Estudio: Documentación. Investigación*, (20), 16-17. Raigal
- Broquetas, M. & Duffau, N. (2020). Una mirada crítica sobre el “Uruguay excepcional”. Reflexiones para una historia de larga duración sobre la violencia estatal en el siglo XX. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (53), 151-179.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/boletin/article/view/8011/7165>
- Cajal, A. (2017, 10 de agosto). Represión social: qué es y ejemplos. En *Lifeder*
<https://www.lifeder.com/represion-social/>
- Canal CulturaencasaUY (2020, 26 mayo). Iberoamérica y su teatro. Doña Ramona. [Video].
<https://youtu.be/ksrnWkimrRk>
- Carbajal, M. (3 de junio de 2020). *Jorge Bolani: “Doña Ramona sigue siendo un bastión de reivindicación de la necesaria justicia ante el autoritarismo”*. Grupo R Multidermo.

- <https://www.grupormultimedia.com/jorge-bolani-dona-ramona-sigue-siendo-un-bastion-de-reivindicacion-de-la-necesaria-justicia-ante-el-autoritarismo-id768725/>
- Castillo, B. (2013). Psicodrama, Sociodrama y Teatro del Oprimido de Augusto Boal: Analogías y Diferencias. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, (26), 117-139.
<https://core.ac.uk/download/pdf/46707297.pdf>
- Curotto, A. (1987). Nuestros escritores. José Pedro Bellán (1889-1930). *Anáforas. Biblioteca Digital de Autores Uruguayos*
<https://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/39794>
- Clemente, I. (2008). Características sociales, políticas y culturales de la sociedad uruguaya. *Quehacer educativo*, (87), 95-97.
<https://www.fumtep.edu.uy/index.php/component/k2/item/101-caracter%C3%ADsticas-sociales-pol%C3%ADticas-y-culturales-de-la-sociedad-uruguaya>
- Da Costa, C. (2015). “Doña Ramona” de Victor Manuel Leites: entre la tradición y lo moderno. Instituto de Profesores Artigas.
https://www.academia.edu/17205327/_DO%C3%91A_RAMONA_DE_VICTOR_MANUEL_LEITES_ENTRE_LA_TRADICI%C3%93N_Y_LO_MODERNO
- Denevi, M. (2016, 13 de abril). Telón final para un dramaturgo contemporáneo. *El País*
<https://www.elpais.com.uy/tvshow/teatro/telon-final-dramaturgo-comprometido.html>
- De Vicente, C. (2016) El teatro en la realidad: Once notas sobre el teatro documento. *Revista Artescena*, (2), 34-45. http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2016/11/n2_art3_p34-45_devicente.pdf

- Figuroa, C. (2001). Dictaduras, tortura y terror en America Latina. *Bajo el volcán*, vol.2, (3), 53-74. <https://www.redalyc.org/pdf/286/28600304.pdf>
- Ferraro-Osorio, M. (2009, 1 de julio) En 1968 la mayoría de los uruguayos fuimos jóvenes: o la entrada en disidencia de una generación. En *Open Edition Journals*.
<https://doi.org/10.4000/nuevomundo.56227>
- Fuentes, T. M. V. (2008). Cuerpo y poder. Una lectura de Doña Ramona de Víctor Manuel Leites. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (7), 1-16.
http://repositorio.filo.uba.ar/bitstream/handle/filodigital/8801/uba_ffyl_IHAAL_a_Telondofondo_04-07.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- González, S. (2009). El Uruguay del siglo XX. La Sociedad. *Ciencias sociales*, (25), 132–135.
<https://www.redalyc.org/pdf/4536/453644787011.pdf>
- Leites, V. (2013). *Doña Ramona*. CELCIT. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/408/>
- Luque, G. (2016). *La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el grupo Yuyachkani*. [Tesis doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona] Diposit Digital de Documents de la UAB
https://core.ac.uk/display/13285494?utm_source=pdf&utm_medium=banner&utm_campaign=pdf-decoration-v1
- Ministerio Público Fiscal [MPF] (s.f.-a) *Contexto Histórico de Uruguay*. Ministerio Público Fiscal. <https://www.mpf.gob.ar/plan-condor/paises/uruguay/>
- Mirza, R. (1992). El sistema teatral uruguayo de la última década: ¿Un cambio de paradigma? *Latin American Theatre Review*, (2), 181-190.
<https://journals.ku.edu/latr/article/view/935>

- Mirza, R. (2007). *La Escena Bajo Vigilancia: Teatro, Dictadura y Resistencia. Un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en el Uruguay. Montevideo. Ediciones de la Banda Oriental.*
https://pmb.parlamento.gub.uy/pmb/opac_css/index.php?lvl=notice_display&id=5427
2
- Movimiento Nacional de Víctimas de Crímenes del Estado [Movice] (20 de enero de 2020)
Qué son los crímenes de Estado. <https://movimientodevictimas.org/que-son-los-crimenes-de-estado/#:~:text=Son%20actos%20sistem%C3%A1ticos%20que%20se,con%20su%20tolerancia%20o%20complicidad>
- Núñez, P. (2011). La reescritura en la obra de Manuel Leites. En R.Mirza (Ed.), *Teatro y representación: Perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo.* (pp.162-169). Bibliotecaplural.
https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/fhce_mirza_2011-09-22-webo.pdf#page=164
- Quiring, D. (2016, 14 de abril). Vidas cruzadas. *La diaria.*
<https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/4/vidas-cruzadas/>
- Rubio, J. (1989). Melodrama y teatro político en el siglo XIX El escenario como tribuna política. *Castilla: Estudios de literatura*, (14), 129–149.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=136134>
- Scaraffuni, L. (2015) La vigilancia del escenario teatral independiente: el caso de "El Galpón". *Revista Ensamblés primavera 2015, año 2, (3)*, pp. 116-131
https://www.researchgate.net/publication/321918621_La_vigilancia_del_escenario_teatral_independiente_el_caso_de_El_Galpon

Scaraffuni, L. (2016). El Teatro Militante: subversiones y resistencias durante la dictadura cívico-militar uruguaya (1973–1985). *Artelogie*, (8), 39–40.

<https://doi.org/10.4000/artelogie.422>

Schelotto, M. (2015). La dictadura cívico-militar uruguaya (1973-1985): militarización de los poderes del estado, transición política y contienda de competencias. *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* N° 24, 4 | 2015 *Le dittature militari: fisionomia ed eredità politica*. <https://journals.openedition.org/diacronie/3808>

Victoriano, F. (2010). Estado, golpes de Estado y militarización en América Latina: una reflexión histórico política. *Argumentos (Méx.)* vol.23 no.64

https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-57952010000300008

Vidal, L. (2021, 1 de marzo). El mundo teatral de Victor M. Leites. Una escritura que nos identifica. *Socio Espectacular*.

<https://socioespectacular.com.uy/el-mundo-teatral-de-victor-m-leites-una-escritura-que-nos-identifica/>

ANEXOS

Anexo 1. Entrevistas

1) Entrevista a Augusto Mazzarelli - 30 de setiembre

https://drive.google.com/drive/folders/115_lzpUHTJ3uyS5MJmtKf57QRtimtol

W

2) Entrevista a Jorge Bolani - 5 de octubre de 2022

https://drive.google.com/drive/folders/1fVBxh29T_L8HdvRVMhJDYpoMJpt

NF_TY

3) Entrevista a Liliana García - 20 de octubre de 2022

https://drive.google.com/drive/folders/1zP38cd6_qArjotDONSpYRd8BNsnbj

Azt

4) Entrevista a Mateo Chiarella - 13 de octubre de 2022

<https://drive.google.com/drive/folders/1jiOq3rFR->

0TNxqUn_41usrCeLyQTNapT