

## La vuelta del hijo pródigo: Walter Acosta de Uruguay

### Jorge Pignataro Calero

Meses atrás, a fines del 2002, retornó a la patria luego de más de 30 años de ausencia (salvo esporádicas y fugaces visitas por motivos familiares), el director y dramaturgo uruguayo Walter Acosta, que reside en Ginebra (Suiza) desde 1992; que antes, desde 1967, vivió en Londres cumpliendo un contrato con la BBC como libretista y director de su radioteatro, donde tuvo oportunidad de dirigir a grandes figuras de la escena y la pantalla como Sir John Gielgud, Peggy Ashcroft, Julie Christie, Trevor Howard, incluso al dramaturgo Harold Pinter en una obra propia; y pasando luego a dirigir teatro de sala empeñado en difundir autores latinoamericanos en el área anglófona (Chocrón, Ulive, Gorostiza, García Márquez, entre otros).

Acosta traía en cartera cuatro piezas suyas: *El escorpión y la comadreja* (1999), una tragicomedia inspirada en Augusto Pinochet y Margaret Thatcher, premio Casa de las Américas 2001 (por unanimidad), editada en La Habana; y una trilogía donde aborda sus preocupaciones en torno a la relación del teatro con la sociedad y el poder en sus diversas formas, integrada por: *¡Yo, Diderot!* (2000) ambientada en el “Siglo de las Luces,” sobre el conflicto político del filósofo con la Inquisición y la monarquía absoluta francesa a raíz de la Enciclopedia y la redacción de su *Paradoja del comediante* (representada en Ginebra en versión inglesa; y a estrenarse en París en francés); *El trapecio loco* (2001), sobre el gran actor novecentista Pablo Podestá internado en un manicomio bonaerense donde murió tras ser sometido a severos tratamientos (premiada en el concurso 2002 del Fondo Nacional del Teatro); y *En el fondo de un pozo vacío* (2002) sobre la vida y trágica muerte del gran director teatral ruso Vsevolod Meyerhold (1874/1940).

La trayectoria de Acosta abarca desde su formación junto al maestro Atahualpa Del Cioppo en El Galpón de los años ‘50/’60 hasta sus tres décadas

largas de intensa actividad europea. Su corolario tiene varias puntas: el estreno por la Comedia Nacional de la última de las tres piezas nombradas, cuyo título recoge una línea de diálogo de *La gaviota* de Chejov (en cuyo estreno mundial por el Teatro de Arte de Moscú que dirigía Constantin Stanislavski, Meyerhold había encarnado al protagonista). Privada del teatro Solís por trabajos de restauración, la Comedia la presentó en la más pequeña y no menos tradicional sala Verdi, en cuya tertulia se montó una muy ilustrativa exposición documental y fotográfica sobre Meyerhold cuyo nombre, además, fue antepuesto al título original de la obra para mejor ilustración del público que viene colmando las instalaciones desde el estreno.

Las otras puntas del éxito que viene acompañando a Walter Acosta y su obra son una Mención de Honor en el Concurso Literario Municipal 2002, que ya le fue entregada; y el Primer Premio en el paralelo concurso literario del Ministerio de Educación y Cultura que aun no fue anunciado oficialmente pero ya ha trascendido, y cuya entrega habitualmente tiene lugar sobre fin de año. Como broche de oro, el pasado lunes 13 tuvo lugar en el auditorio de AGADU (Asociación General de Autores del Uruguay), la presentación de un libro conteniendo las tres piezas de la trilogía en hermosa edición del sello Caracol al Galope, que con ese volumen inaugura la serie Teatro de su plan editorial, algo destacable en un mercado editorial generalmente avaro con el teatro como es el uruguayo. La sumatoria de todas estas circunstancias son, por ahora, la culminación de una trayectoria en la que habrá sucesivas instancias también culminatorias, sin duda, porque sus antecedentes así permiten augurarlo.

En cuanto al sentido último de la trilogía, Walter Acosta expresa que su columna vertebral es la consigna de que el escritor, el creador de todas las épocas se ha visto enfrentado a algún tipo de conflicto que no parte exclusivamente de dicho creador sino del poder político temporal dominante. Miradas en superficie y separadamente, las tres piezas resultan enfoques unitarios del gran problema central: una apunta al “Siglo de las Luces” con el punto de vista de un filósofo enfrentado sin más arma que la “Enciclopedia” al absolutismo monárquico y la represión inquisitorial; la segunda muestra, en un plano casi doméstico, un vis-a-vis entre el gran actor del 900 Pablo Podestá y la enfermera que lo asiste en el manicomio donde transcurre la última parte de su vida; la tercera presenta al gran director teatral ruso Vsevolod Meyerhold, hombre de dos épocas que nació en la Rusia zarista y a los 40 años adhirió personal y comprometidamente con la Revolución Socialista, pero que en ambas épocas tuvo problemas con el poder político de su tiempo,

mucho más graves con el socialismo leninista que él defendió pero cuyo régimen en manos de Stalin lo fusiló en 1940.

Desde la primera de las tres piezas hasta el grito libertario de Meyerhold, se evidencia una continuidad de la tesis, el mensaje, (por así decir, siguiendo el tic de quienes no conciben una obra teatral que no los tenga) que eslabona esta trilogía por encima de sus evidentes diferencias temporales, ambientales y de carácter de sus protagonistas. Tal vez la primera y la tercera tengan más en común que la segunda con ambas. Empleando un símil musical se diría que “*¡Yo, Diderot!*” y “*Meyerhold*” son el primer y tercer movimiento de una sinfonía trágica cuyos tiempos están marcados “allegro maestoso e con brío” en tanto el segundo sobre Pablo Podestá sería un “adagio nostálgico y lamentoso.” Pero en los tres el tono más alto es el libertario, que como en la “Heroica” de Beethoven terminará por vencer a la muerte.

Esa continuidad en la mostración de los vínculos del teatro y de la creación artística en general con la sociedad, y del enfrentamiento con el poder de turno, se articula en las tres obras por dos vías: la formal, obviamente la más visible y perceptible hasta para el receptor más desprevenido; y la conceptual, que apunta a la capacidad reflexiva y la sensibilidad de ese mismo receptor. Entre los ejemplos ilustrativos de la vía formal, y para no ir más lejos en la búsqueda de cosas tan claras y evidentes, Acosta concibió y diseñó la asamblea de los actores en “*Meyerhold*” (187) y la audiencia que convoca un predicador en “*¡Yo, Diderot!*” (14).

Más rica y provocativa es la exploración de la vía conceptual que permite cosechar abundantes citas ejemplificadoras. En la larga escena de la visita de los actores a Diderot, éste les pregunta a quien puede interesar el concepto de pasión, y su respuesta se abre como el objetivo de una cámara: “*a él, a sus lectores, al público, a los que vendrán después, a los actores.*” Y sucesivamente, tras preguntarse si la existencia del teatro cumple una necesidad o es un mero esparcimiento y proclamar reiteradamente la fascinación que ejerce, reclama el derecho de evolucionar, le preocupa la búsqueda de la autenticidad y la necesidad de distancia entre el actor y el comediante para identificarse con él (es decir, anticipa la “paradoja” que desarrollaría en un opúsculo famoso; y termina fustigando a los hipócritas incapaces de apreciar el servicio que presta una obra).

Análogas preocupaciones, aunque expresadas de manera diferente, aparecen en “*El trapecio loco*,” la pieza que Acosta dedica a evocar al gran actor Pablo Podestá en el último y doloroso tramo de su vida; y

teatralmente hablando en el centro del binomio teatro-realidad haciéndole decir *“Yo me pasé la vida en el circo y en los teatros pero también andaba por la calle y no podía cerrar los ojos..”* Y más adelante, cuando la enfermera que lo tiene sujeto enchalecado afirma: *“La gente hace todo lo que puede para seguir viviendo..”* Pablo retruca: *“Pero cada vez son más los que juntan basura por las calles para matar el hambre,”* sin olvidar las referencias a las huelgas y la represión policial mediante sablazos y fusilamientos en la Patagonia y la capital argentina, y la posición anarcoide de Florencio Sánchez.

Las citas y los ejemplos podrían multiplicarse, pero un colofón posible igualmente válido para la quema de la Enciclopedia que acaudilló Diderot, el chaleco de fuerza que sufrió Podestá y el fusilamiento de Meyerhold, se encuentra cerca del final de la primera obra: *“Ningún hombre ha recibido de la naturaleza el derecho de mandar a los demás. Y si la libertad es un derecho del cielo, el poder que se adquiere por la violencia no es más que una usurpación,”* sentencia que remacha con esta contundente afirmación: *“Del fanatismo a la barbarie no hay más que un paso. Estos salvajes son los mismos que en otro tiempo mutilaron las estatuas de la antigua Roma, los mismos que quemaron a tantos infelices.”* Estos son, agregaríamos nosotros, los mismos que en este 2003, buscando petróleo bajo sus museos y bibliotecas, arrasaron tesoros milenarios en Bagdad y masacraron niños y mujeres en todo el Oriente. Hacerse eco en su teatro de estas y otras análogas verdades es la actitud asumida por Walter Acosta como intelectual y artista comprometido con su tiempo. De ahí el interés que ha despertado su teatro en nuestro medio, donde ya se sabe de varios directores y actores que encaran seriamente posibles futuras puestas. Realmente, el hijo pródigo vino y se fue a paso de vencedor.

Montevideo  
octubre 2003