

Kultur under overvåkning: teaterstykkene som plaget regimet under diktaturet i Uruguay: "Libertad, Libertad" og "La Reja"

Skrevet av Luciana Scaraffuni

Det uavhengige kulturfeltet i Uruguay har blitt ansett for å ha lidd en "kulturell blackout" på grunn av overvåkingen og sensuren som ble satt i verk før og under etableringen av militærregimet (Mirza, 2007). Det stemmer også at regimet hadde en viss påvirkning på den uavhengige uruguayanske teaterbevegelsen i form av den politiske forfølgelsen og sensuren som uavhengige teatergrupper opplevde, slik som "El Galpón", [\[1\]](#) en legendarisk gruppe dannet i 1949. To teaterstykker, "Libertad, Libertad" og "La Reja" var spesielt plagsomme for regimet og hadde negative konsekvenser for "El Galpón", ettersom de førte til at teateret ble stengt i 1976, da regimet hadde hatt makten siden juni 1973. Vi må også huske på at statskuppet responderte på en kontinuitet av visse "unntaksbeslutninger" som hadde blitt foretatt siden slutten av sekstitallet, og som ble planlagt i den Nasjonale Sikkerhets-Doktrinen under Jorge Pacheco Arecos regjering (1967–1972) (Rico, 2009).

Det er viktig å peke på at diktaturet i Uruguay var en del av "Condor-Planen", som ble orkestrert med hjelp fra EE.UU i Sydspiss-Regionen (Brazil, Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile). I denne konteksten ble friheten og rettighetene til befolkningen

asdada

begrenset, regimet arresterte folk basert på mistanke, grep inn i personlige korrespondanser og tok i bruk de verste formene for tortur
overfor befolkningen.

Det bør nevnes at betydningen som det kulturelle prosjektet hadde for regimet, etter etableringen av "Unntaksvise Sikkerhets-Tiltak" og frem mot realiseringen av statskuppet, var å søke støtte blant folk til politikken og en serie tiltak i kultursfæren og i uruguayanernes hverdagsliv, hvor de reklamerte for en «kulturell konsensus» som de skulle realisere (Marchesi, 2009).

Denne konsensusen hadde til hensikt å etablere kulturelle definisjoner relatert til nasjonale hellidager, nasjonalkarakter og tradisjoner, for å fastsette en viss "billedkatalog" som skulle generere offentlig støtte til militærregimet. En slik "kulturell konsensus" anses ofte som del av nasjonsbyggingen, gjennom opphøyelsen av nasjonalsymboler, historiske minneritualer, folketradisjoner bl.a. (Cosse og Markarian, 1996; Marchesi, 2001; Caetano og Rilla, 2005)

Vi må derfor huske at annekteringen av kulturfeltet var et sentralt mål for denne "kulturelle konsensusen". Som resultat ble rammene som den uavhengige teaterbevegelsen hadde for å realisere sine handlinger, begrenset, og livet til kunstneren ble definert gjennom forflytningen mellom tre stadier: fengselet, eksilet og den offentlige sfære, som teaterregissøren Rubén Yáñez har sagt det (Yáñez, 1986).

De ulike uruguayanske uavhengige teatergruppene, som "El Galpón" og "Montevideos Sirkulære Teater" som befant seg i hovedstaden

asdada

Montevideo, hadde en visjon om at det å lage teater skulle være en historisk og politisk handling, som ble gjennomført som et verkøy for folkelig frigjøring og organisering (Pignataro, 1997) .

For disse betydde "uavhengig" at man appellerte til folkelig samarbeid, slik som i fagforeninger eller nabolag rundt teatrene, både når det gjaldt byggingen av og vedlikeholdet av teateret (*Institución teatral "El Galpón" en México*, 1983; Fernández, 1986).

Siden starten, gjennom dens kollektive arbeider, hadde "El Galpón" hatt det uruguayanske folkets krav for øye, gjennom et repertoar som inkluderte de store skikkelsene innen universelt, latinamerikansk og nasjonalt drama; dette ledet også til dannelsen av dens egen teaterskole (*Institución teatral "El Galpón" en México*, 1983).

De to stykkene som er nevnt her ble satt opp på slutten av sekstitallet og i begynnelsen av syttitallet under opptakten til kuppet. Både "*Libertad, Libertad*" og "*La Reja*", ble stemplet som subversive av regimet, på grunn av at de ble ansett som tilknyttet kommunismen og marxistisk tenkning, alt det som regimet ønsket å avskaffe i samfunnet.

Stykket "*Libertad, Libertad*" ble lansert i juni 1968, og den første versjonen var regissert av César Campodónico. Manuskriptet var skrevet av brasilianerne Flavio Rangel og Millor Fernandes, og hadde frihet som et generelt tema. Ifølge en av teaterkritikerne på den

asdada

tiden, handler stykket om «(...) tekster som refererer til temaet frinhet, i mange tilfeller hører fragmentene til et velkjent klassisk og kontemporært repertoar, i samsvar med politisk/vitnesbyrd-teater; i andre tilfeller har forfatterne bare samlet sitater og dokumenter om enkelte fakta som uttrykker noe vesentlig for sine respektive historiske perioder (...)»^[21]

Dette teaterstykket er en representasjon av den politiske agendaen som "El Galpón" forplikter seg til, og det viser også hvordan de forstår og konfigurerer et sosialt og politisk bevisst teaterevenement med et mål om å reflektere samfunnets aktuelle krav. Flere av skuespillernes vitnesbyrd^[31] gir oss også innblikk i dette, som for eksempel Myriam Gleijer, en anerkjent skuespiller i "El Galpón", som senere ble fengslet og torturert sammenhengende i to år, før hun ble løslatt på prøve.

I et intervju fortalte Myriam meg at teatergruppen pleide å anse sin praksis som en type politisk og ideologisk forpliktelse, som hun sier: "vi var ansvarlige for å reflektere over det som skjedde i landet"^[41], [og] "*Libertad, Libertad*" var et stykke som kom på riktig tidspunkt, ettersom det viste hva som var i ferd med å skje med landet og med det latinamerikanske kontinentet. I tillegg til den kunstneriske erfaringen, var fremførelsen i seg selv en politisk handling. Som Myriam Gleijer tenker i sitt tilbakeblikk, var det på grunn av deres deltakelse i dette teaterstykket at hun ble arrestert av regimet, og hun var også medlem av det uruguayanske kommunistpartiet, på samme måte som de fleste medlemmene av styret i teateret.

I tillegg til å bli fremført i tre forskjellige år under landets interne militærkontroll, først i 1968, så i 1971 og til slutt med en turné i 1974, ble stykket presentert i forskjellige byer i forbindelse

asdada

med 1. mai-markeringer og i regi av fagforeningskomitéene til den
uruguayanske politiske venstresiden, Frente Amplio blant andre.

Det opprinnelige stykket som teatergruppen jobbet med for å lage denne uruguayanske versjonen, ble først fremført den 21. april 1965 i Rio de Janeiro av gruppene «Opinion» og «San Pablo Arena Teater» i Brasil, under regi av Augusto Boal. Stykkets fundamentale betydning og sprengkraft lå i dets appell til publikum om å slutte seg til både dets politiske innhold, og til protesten som verket var i seg selv.

Teaterstykket var ment som en refleksjon over det som var i ferd med å skje i landet, innen konteksten av Ekstraordinære Sikkerhets-Tiltak. Det var en scenisk fremstilling som tematiserte det uruguayanske folkets problemer på den tiden, og gjennom hvilken både Augusto Boal og «San Pablo Arena Theater» og politisk teater som sådan, begynte å få økende innflytelse. Begge stykkene gjenfinnes i rapportene til det uruguayanske etterretningsbyrået, ettersom regimet anså stykkene for å være satt opp i protest mot tiltakene og overvåkingen som var i ferd med å bli etablert.

Det andre stykket, "La Reja", ble første gang oppført den 11. august 1972, under regi av Rosita Baffico, skrevet av Andrés Castillo.

Da soldater og politimenn (i samarbeid) tok seg inn i teateret i 1976, beslagla de stykkets manuskript, som handlet om kvinnelige fanger i et varetektsfengsel som befant seg i den tidligere sykepleierskolen "Dr. Carlos Nery"[\[51\]](#), i gamlebyen i Montevideo. Historien som dette kollektive verket er basert på, fant sted i

asdada

Uruguay innen konteksten av de Ekstraordinære Sikkerhets-Tiltakene i 1968 under regjeringen til Jorge Pacheco Areco, og som ble

offentliggjort gjennom dokumenter fra den uruguayanske kongressen. Stykket var til bryderi for regimet, siden det var en kollektiv konstruksjon som tematiserte makt og maktmisbruk, ideologiske motsetninger og konstruksjonen av felles bevissthet.

Stykket responderte på behovet for å belyse fakta som ved året 1972 feilaktig ble ansett som fortidige eksempler på undertrykkelse og statlig vold, ettersom det nettopp var dette scenariet som var i ferd med å gjenta seg systematisk: Jorge Pacheco Arecos regjering og de Ekstraordinære Sikkerhets-Tiltakene banet veien for Juan María Bordaberry og etableringen av diktaturet. Kulturfeltet nektet imidlertid å la seg redusere til et lukket system av tegn og interne forhold, og reagerte på undertrykkelsen ved å bli flytende og opprørsk, og kom til å omfatte et nettverk av narrativer, representasjoner og betydningspraksiser som genererte en kamp om symboler, betydninger og rom under det autoritære regimet. (Comarof og Comarof, 1991; Laclau og Mouffe, 2001).

De uavhengige handlingene og evenementene ved teatre i Uruguay fant sted over perioder med politisk vold, og under undertrykkelse og forfølgelse fra Pacheco Arecos regjering. Også under diktaturet spilte den uavhengige teaterbevegelsen en fundamental rolle som et rom og en form for forening og sosialisering av den uruguayanske befolkningen. Den ble slik et viktig mål, ettersom regimet hadde til hensikt å stå samlet og uanfektet gjennom implementeringen av sin statlige kulturpolitikk som opphøyde nasjonalsymbolikk, tradisjoner og narrativer.

asdada

Som den legendariske uruguayanske teaterregissøren Atahualpa del
Ciooppo uttalte: "[D]et [mest] grusomme faktumet ville være at
teaterets aktører unnlot å forholde seg til historien".^[6]

Stilt overfor undertrykkelse og trusler om forfølgelse, var nettopp dette den uruguayanske teaterbevegelsens største utfordring: Ikke bare å underholde samfunnet i Uruguay, men også å ledsage de vanskelige tidene i landet med et budskap til folket: Dere er ikke alene, og dere kan ikke gi opp kampen mot statlig undertrykkelse.

Luciana Scaraffuni er PhD-kandidat i antropologi ved Andes-Universitetet Bogotá, Colombia. Hun er medlem av Antropolítica <http://antropolitica.uniandes.edu.co/> og GEIPAR (interdisiplinær forskergruppe for studier av nylig fortid) <http://www.geipar.udelar.edu.uy/geipar/>

Hennes forskningsinteresser fokuserer på analysen av konsekvensene av politisk vold med henblikk på ungdomsaktivisme i Uruguay og Colombia og teaterets rolle i prosessen med sivil og kunstnerisk motstand under diktaturet i Uruguay (1973–1985).

^[1] They named the theatrical group this way, as it refers to a storehouse where the group began their activities.

asdada

aasd

[2] Personal translation, the original quote is taken from a document accessed in the: Archive from the theatre "El Galpón"; "Estreno en "El Galpón" y "Teatro del Centro". "Libertad, Libertad" y también "La Heredera". Press publication, undated, unsigned.

[3] These testimonies or life stories were part of the field work done for my ongoing doctoral research project "The resistance forms during the Civil-military Uruguayan dictatorship (1973-1985): an anthropological study of the independent theatre" (2012-).

[4] Translation of a fragment of the interview to Myriam Gleijer, 25 of May of 2013, Montevideo, Uruguay.

[5] Located in the colonial neighbor of Montevideo City, this place "functioned as a detention center from 1969-1977 (....) under emergency security measures (...) It was a prison where there were several pregnant mothers and children in captivity. When it was finally evicted in 1977 lived about forty prisoners of different political tendencies." (personal translation from Huellas de la Represión, 2009)

[6] Document from the Archive of the Documentation Centre of the San Martin Theatre: "Nadie puede hacerme perder mi vocación de uruguayo", thursday 19 of July of 1984, Page 4, "Platea".

Bibliografía

CAETANO, Gerardo y RILLA, José (2005). Breve Historia de la Dictadura.

Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

asdada

aasd

COMAROFF, Jean y COMAROFF, John 1991 of Revelation and Revolution.

Christianity, Colonialism and Consciousness in South Africa. Volume One. The

University of Chicago Press.

COSSE, Isabela y MARKARIAN, Vania. (1996). 1975: AÑO DE LA ORIENTALIDAD. Identidad, memoria e historia en una dictadura. Ediciones Trilce, Montevideo.

DEMASI, Carlos, MARCHESI, Aldo, Rico, Álvaro, et al. 2009. La dictadura Cívico-Militar: Uruguay 1973-1985. EBO. Montevideo, Uruguay.

EL GALPON. (1983) "El Galpón": Un teatro independiente uruguayo y su función en el exilio. Edición de las 2000 funciones en el exilio. Octubre de 1983.

FERNÁNDEZ, Gerardo (1986). "El Galpón (1949-1976)", En: Revista Conjunto, Casa de las Américas, Teatro Latinoamericano, No 79.

Huellas de la represión: Identificación de centros de detención del autoritarismo y la dictadura, 1968-1985 (Publicación del Centro Cultural y Museo de la Memoria - Centro Municipal de Fotografía, 2009).

LACLAU, Ernesto y MOUFFE, Chantal 2001 Hegemony and Socialist Strategy:

asda

Towards a Radical Democratic Politics. Second edition. Verso. London ;
New York.

LESSA, Francesca y DRULIOLLE, Vincent. (editors). The Memory of State
Terrorism in the Southern Cone: Argentina, Chile, and Uruguay. Versión
online

MARCHESI, Aldo, MARKARIAN, Vania, et al. (2004). El presente de la
Dictadura.

Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay.
Ediciones Trilce, Montevideo. Uruguay.

MARCHESI, Aldo. (2001). El Uruguay inventado. La política audiovisual
de la

dictadura, reflexiones sobre su imaginario. Ediciones Trilce.
Montevideo, Uruguay.

Mirza, Roger (2007). La Escena bajo vigilancia: teatro, dictadura y
resistencia: un microsistema teatral emergente bajo la dictadura.
Ediciones Banda Oriental, Montevideo, Uruguay.

PIGNATARO CALERO, Jorge (1997). La aventura del teatro independiente
uruguayo. Ed. Cal y Canto, Mtvdeo. .

YÁÑEZ, Rubén (1986) "Los ocho años de exilio de El Galpón", En:
Revista Conjunto, Casa de las Américas, Teatro Latinoamericano, No 79.

asdada

aasd
