



Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro

Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas,
opción Teoría e Historia del Teatro

**Las otras escenas: aproximaciones al *¿teatro del litoral?*
Poéticas y estrategias de gestión en Teatro Sin Fogón, Imagina Teatro y Teatro De
Cartón**

Autora: Estíbaliz Solís Carvajal
Directora de tesis: Dra. Lola Proaño
Montevideo, junio de 2019

Buenos Aires, 26 de junio de 2019

Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Comisión Académica de Posgrado:

Por intermedio de la presente, quien suscribe, Dra. Lola Proaño, en mi carácter de Directora de la tesis «Las otras escenas: aproximaciones al *¿teatro del litoral?* Poéticas y estrategias de gestión en Teatro Sin Fogón, Imagina Teatro y Teatro De Cartón» de la autora Estíbaliz Solís Carvajal, certifico que la tesis se encuentra finalizada y lista para su presentación y defensa, para lo cual otorgo mi aval.

Sin más, saluda cordialmente

A handwritten signature in black ink, reading "Lola Proaño", is displayed on a light yellow rectangular background.

Profesora Dra. Lola Proaño
www.lolaproanio.com

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. ALCANCES Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

I. Presentación del tema y objetivos del trabajo	8
I.I. Definición del objeto de estudio, corpus y fuentes.....	9
I.I.I Corpus principal.....	9
I.I.II Corpus secundario	9
I.I.III. Fuentes	10
II. Fundamentación	10
II. I. Del tema.....	10
II.II Del objeto de estudio y el corpus.....	12
III. Organización del trabajo, estrategia metodológica y aproximación al marco teórico	13
III.I. Primera parte. Contexto de producción de las agrupaciones.....	13
III.II. Segunda parte. Poéticas y metodologías creativas	15

CAPÍTULO 1. ¿TEATRO DEL LITORAL?

1.1 Presentación.....	19
1.2. Punto de partida: Antecedentes de regionalización cultural y criterios institucionales	20
1.3. Marco teórico y contexto.....	22
1.3.1. Políticas culturales y territorio	23
1.3.2 Territorio e identidad	24
1.3.2.1.Una mirada al vínculo entre <i>territorio e identidad</i> a partir del Informe de gestión de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) 2010-2014.....	26
1.3.3. Políticas públicas y políticas culturales	29
1.4. Políticas culturales en interacción.....	31
1.4.1. Interacción de las agrupaciones con el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE).....	31
1.4.2. Interacción con el Fondo Concursable para la Cultura (FCC).....	35
1.5. Nacimiento de la <i>Liga litoraleña de las Artes Escénicas</i>	46
1.5.1. Una década de colaboraciones: vínculos artísticos y cooperativos.....	46
1.5.2. Primera edición del <i>Festival Cercanías</i> y estrategia de representación de la <i>Liga</i>	49

CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Presentación	54
2.2. Publicaciones: diálogo entre Omar Ostuni y Estela Golovchenko	54
2.3. Relevamiento de prensa.....	62

CAPÍTULO 3. DRAMATURGIA DE ESTELA GOLOVCHENKO

3.1. Presentación	67
3.2. Perspectiva crítica y marco teórico y conceptual.....	68
3.3. <i>Vacas gordas</i> (2003)	70
3.3.1. Descripción de la obra y contexto de recepción.....	70
3.3.2. Acercamiento a los personajes: infancia, pobreza y lugar de la mirada.....	73
3.3.3 El frigorífico Anglo y las metáforas del abandono de la modernidad.....	78
3.4. Rasgos comunes en la composición de <i>El pan nuestro de cada día</i> (2007) y <i>La Murguita</i> (2009).....	83
3.4.1. <i>El pan nuestro de cada día</i>	83
3.4.1.2. Descripción de la estructura y el argumento de la obra.....	83
3.4.1.2. Composición de personajes e imagen de mundo de la que participan	84
3.4.2. <i>La murguita</i> (2009).....	92
3.4.2.1. Relevancia del contexto de creación	93
3.4.2.2. Argumento de la obra y comentario: algunas imágenes <i>territoriales</i>	94
3.5. Conclusiones	99
3.5.1. Implicaciones discursivas de la marginalidad.....	99
3.5.2. Distancias entre los contextos y universos sensibles de Estela Golovchenko y Leonardo Martínez.....	101

CAPÍTULO 4. MANDURACO Y POLICARPIO

4.1. Presentación	106
4.2. Ampliación del marco teórico.....	106
4.3. Visita a los espectáculos: descripción de las obras, coincidencias y particularidades argumentales y de puesta en escena.....	109
4.4. Estrategias de escritura dramática y metodologías creativas.....	112
4.5. <i>Manduraco, el cabortero</i>	114
4.5.1 Huracán F.C. y cantina El Globito como sistema totalizador.....	114
4.5.2 Huracán F.C. como simulacro de representatividad política e identidad colectiva.....	121

4.6. <i>Las manos de Policarpio</i>	124
4.6.1. Desestabilización de la ilusión de realidad y realidades alternativas.....	124
4.6.2. Lo utópico en <i>Las manos de Policarpio</i> y algunas referencias para la localización	127
4.6.3. Policarpio. Intertextualidad, parodia y homenaje.....	130
4.7. Conclusiones	132
4.7.1. Dimensión política en los discursos dramáticos. Cercanías y distancias con los rasgos poéticos hasta ahora postulados	132
4.7.1. Dimensión política en la dramaturgia litoraleña. Mundo posible y espectador	135
CAPÍTULO 5. LEONARDO MARTÍNEZ Y EL LITORAL	
5.1. Presentación	137
5.2. <i>La defensa</i> (2012).....	137
5.2.1. Visita al espectáculo: descripción del drama y elementos centrales para su análisis	137
5.2.2. Lugar de la obra dentro del corpus y perspectiva de lectura.....	141
5.2.3. La defensa de Paysandú y La defensa los actores de la compañía “Sin Galpón”: relaciones entre niveles dramáticos.....	145
5.2.4. Implicaciones de las relaciones entre niveles dramáticos.....	152
5.3. <i>Gema</i> (<i>DeCartón</i> , 2017) y <i>La hospitalidad</i> (<i>Sin fogón</i> , 2017): Disidencia y utopía.	159
5.4. Conclusiones	165
5.4.1. Rasgos coincidentes y distancias entre el corpus del capítulo	165
5.4.2. Formas de representación del territorio	166
5.4.3. <i>Dimensión política de La defensa</i>	167
CONCLUSIONES	169
6.1. Eje de las estrategias de gestión y políticas culturales	170
6.2. Eje de las poéticas	173
6.3 <i>Dimensión política</i> en prácticas litoraleñas	175
6.4. Limitaciones de la investigación y aspectos a profundizar en próximos estudios....	176
BIBLIOGRAFÍA	179

RESUMEN

Este trabajo propone una cartografía inicial de la escena teatral contemporánea en el litoral uruguayo, a partir del estudio de ocho obras de tres agrupaciones -Teatro Sin Fogón (Fray Bentos), Imagina Teatro (Paysandú) y Teatro DeCartón (Carmelo)- y de su contexto de producción, entre los años 2010 y 2018. La investigación plantea dos ejes de análisis: por una parte, el de sus poéticas y metodologías creativas y por otra, el de sus estrategias de gestión, incluyendo la interacción con algunas políticas culturales que impactaron sus prácticas, durante el periodo de estudio. La primera parte del trabajo fundamenta la relevancia de las representaciones territoriales en el intercambio entre los distintos actores participantes de su contexto de producción. Para ello contextualiza las políticas culturales, así como los imaginarios que se desprenden de la acción gubernamental y del intercambio con sus destinatarios; observa las posiciones discursivas implícitas en las estrategias de gestión de las agrupaciones y considera su interacción con otras representaciones, tomando en cuenta la mirada de otras colectividades, el discurso académico y el periodístico.

La segunda parte del trabajo se dedica al estudio del eje de las poéticas desde un enfoque fundamentalmente pragmático. Para ello, tras estudiar la poética de E. Golovchenko, observa los principales rasgos formales, temáticos y discursivos coincidentes en el resto del corpus. A raíz de este análisis, y desde las coordenadas teóricas del *pensamiento político posfundacional*, propone una *dimensión política* en las poéticas, que se fundamenta en la observación de rasgos estéticos con importantes incidencias en el discurso dramático y en la configuración de un esquema de recepción que favorece la propuesta de las obras a nivel pragmático.

La tesis propone, de modo central, que los grupos estudiados han modelado una territorialidad *litoraleña* (en oposición a “*del litoral* y “*del Interior*”) a partir de sus prácticas, su producción y el intercambio que establecen con su entorno. Esta territorialidad se entiende como un espacio dinámico de representaciones simbólicas cuyos límites no responden a criterios geopolíticos restrictivos sino a espacios de memoria, establecimiento de vínculos y representaciones integradoras, presentes tanto en sus estrategias de gestión como en sus poéticas.

Palabras clave: teatro; territorio; litoral; gestión cultural; política; política cultural; Estela Golovchenko; Leonardo Martínez; Imaginateatro, Sin Fogón, DeCartón.

ABSTRACT

This thesis proposes an initial cartography of the theatrical contemporary scene within the Uruguayan west coast, through studying eight plays of three groups -Teatro Sin Fogón (Fray Bentos), ImaginaTeatro (Paysandú) and TeatroDeCartón (Carmelo)- and its production context, in between 2010 and 2018. The research proposes two analysis axes: on the one hand, its poetics and creative methodologies and on the other hand, the one of its management strategies, including the interaction with some cultural policies which had an impact on their work, during the period of time studied. The first part of the work explains the relevancy of the territorial representations in the interrelation among the different actors who participate in its production context. Pursuing that purpose, it contextualizes the cultural policies, and the imaginaries that come up from the governmental actions and the exchange with its receptors; points out the implicit discursive positions in the management strategies of the groups and consider its interaction with other representations, taking into account other collective's perspectives, and the academic and journalistic discourse.

The second part of the work studies the core of the poetics mostly from a pragmatic approach. In order to do so, after studying E. Golovchenko's poetic, it regards the main formal, thematic and discursive features, which match the rest of the corpus. As a result of this analysis, and from the theoretical basis of the *post-foundational political thought*, it proposes a *political dimension* in the poetics, which bases itself in the observation of aesthetic features which have an impact in the dramatic discourse and in the configuration of a reception scheme that enhance the proposal of the plays in a pragmatic level.

The thesis proposes, as its main core, that the groups being studied have modelled a territoriality named as "*litoraleña*" (contrary to "*del litoral*"- from the west coast- and "*del interior*"-from the province-) due to their work, their management and the interrelation established with their environment and context. This territoriality is understood by a dynamic space of symbolic representations which bounds do not respond to geopolitical restrictive criteria but to memory build spaces, bonds building and integrative representations, which are present in their management strategies as well as in their poetics.

Key words: theatre; territory; Uruguayan west coast; cultural management; politics; cultural policies; Estela Golovchenko; Leonardo Martínez; Imaginateatro, Sin Fogón, DeCartón.

INTRODUCCIÓN. ALCANCES Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

I. Presentación del tema y objetivos del trabajo

Esta investigación busca realizar una cartografía inicial de la escena teatral contemporánea en el litoral uruguayo a partir del contexto de producción de tres grupos teatrales: Teatro Sin Fogón (Fray Bentos), Imagina Teatro (Paysandú) y Teatro DeCartón (Carmelo), entre 2010 y 2018, deteniéndose en:

- A) sus poéticas y metodologías creativas
- B) sus estrategias de gestión y de distribución, incluyendo la interacción de tales estrategias con ciertas políticas culturales con perfil de descentralización y de democratización cultural impulsadas por la Dirección Nacional de Cultura (DNC-MEC) dentro del periodo de estudio.

La investigación tomará como corpus principal los espectáculos: *La defensa* (Imagina, 2012), *Manduraco el cabortero* (Imagina, 2014), *Las manos de Policarpio* (De Cartón, 2014) y el texto dramático *Vacas gordas* (2003) de Estela Golovchenko. Se incluirán también, como corpus secundario, los espectáculos: *Gema* (De Cartón, 2017) y *La hospitalidad* (Sin Fogón 2017) y los textos: *El pan nuestro de cada día* (2007) y *La murguita* (2009) con dramaturgia de Estela Golovchenko, integrante de Teatro Sin Fogón¹.

El corpus comprende las obras especialmente consideradas para la búsqueda de rasgos comunes entre las agrupaciones en los dos ejes señalados: sus poéticas y sus estrategias de gestión (incluyendo su interacción con la política cultural). Partimos de la hipótesis de que uno de los rasgos fundamentales de las prácticas que analizaremos es la especial coherencia entre ambos ejes, determinando un discurso particular y distintivo sobre la creación teatral, tal como detallaremos en los capítulos centrales.

El estudio del impacto de ciertas políticas culturales en las estrategias de gestión de las agrupaciones entre los años 2010 y 2018 (periodo que abarca la aparición de las principales obras estudiadas y los principales hitos en la trayectoria de las agrupaciones) permite establecer un diálogo con el contexto histórico y geográfico del que participan, así como develar los vínculos que construyen con otros sistemas teatrales, tanto locales como nacionales².

¹ Fundamentaremos la elección de este corpus en los siguientes apartados.

² Nos referiremos en particular a la interacción de las agrupaciones con la actividad que lleva a cabo la Asociación de Teatro del Interior (ATI)- principalmente en la organización de las Bienales de Teatro-, así

Si bien hemos partido de un análisis puntual de cada uno de los espectáculos considerados en el corpus, el presente trabajo no se detendrá en la descripción de cada uno de ellos sino más bien, en el estudio de los elementos que los conectan entre sí, con el fin de proponer los principales rasgos que vinculan a las agrupaciones, en los ejes señalados. En ese sentido, podremos ampliar las ejemplificaciones con referencias puntuales a otros espectáculos de las agrupaciones pertenecientes al periodo estudiado, pero ajenos al corpus.

Nos interesa analizar, de manera integrada, las coincidencias entre los contextos de producción de las agrupaciones y los rasgos que consideramos comunes a sus prácticas – en los dos ejes señalados–, con el fin de indagar si entre tales coincidencias aparecen elementos vinculados a una territorialidad, que llamaremos, por ahora, del *litoral* y que esperamos caracterizar como parte de esta investigación.

I.I. Definición del objeto de estudio, corpus y fuentes

Como señalamos anteriormente, esta investigación se centrará en:

- a) las estrategias escénicas, metodologías creativas y principales rasgos formales y temáticos de sus poéticas, a partir del corpus seleccionado
- b) las estrategias de gestión y distribución de espectáculos de los grupos estudiados
- c) las políticas impulsadas por la Dirección Nacional de Cultura (DNC-MEC) que hayan impactado los procesos referidos en los puntos a y b.

I.I.I Corpus principal

Espectáculos: *La defensa* (Imagina, 2012), *Manduraco el cabortero* (Imagina, 2014), *Las manos de Policarpo* (De Cartón, 2014). Texto dramático: *Vacas gordas* (Estela Golovchenko, 2003).

I.I.II Corpus secundario

Espectáculos: *Gema* (2017) y *La hospitalidad* (2017).

Textos dramáticos: *El pan nuestro de cada día* (2007) y *La murgueta* (2009) de Estela Golovchenko. Estas obras serán abordadas, junto a *Vacas gordas* (2003), en un capítulo dedicado a la dramaturgia de Golovchenko. Este capítulo se fundamenta en la relevancia de su trabajo en el marco del estudio de posibles poéticas escénicas asociadas al litoral uruguayo, así como su importancia como dramaturga a nivel nacional y la vinculación de

como a la participación de las agrupaciones en el programa Teatro en Red, que nucleaba (hasta febrero del 2019) otros grupos teatrales no montevideanos; y finalmente, a la interacción de las agrupaciones con ciertos circuitos teatrales montevideanos.

los creadores de las otras agrupaciones con el legado de Sin Fogón (institución de amplia trayectoria). Sostenemos que un abordaje acotado de la obra de esta dramaturga puede aportar elementos para la lectura de los rasgos comunes entre los espectáculos considerados en el corpus central. Por esta razón, los textos seleccionados son anteriores al periodo que abarca los espectáculos incluidos en el corpus primario.

I.I.III. Fuentes

Fuentes primarias

- Textos dramáticos y videgrabaciones de los espectáculos incluidos en el corpus.
- Entrevistas realizadas a representantes de las agrupaciones en el marco de este trabajo.
- Documentación sobre el proceso de gestión y distribución de los espectáculos, elaborada por los grupos (programas de mano, proyectos, *dossiers*, afiches).
- Documentación oficial y publicaciones sobre las políticas culturales referidas en el punto c de la descripción del objeto de estudio.

Fuentes secundarias

- Reseñas periodísticas y críticas disponibles de los espectáculos.
- Revisión bibliográfica de artículos y libros relacionados con el movimiento teatral en el litoral.
- Revisión bibliográfica sobre aspectos puntuales relacionados con el marco histórico y geográfico de la actividad de las agrupaciones, así como del desarrollo e implementación de las políticas culturales estudiadas.

II. Fundamentación

II. I. Del tema

La escena uruguaya actual no montevideana cuenta con poca investigación y crítica, tanto académica como periodística. Sin embargo, es posible encontrar algunas reseñas realizadas por los propios grupos para la difusión y distribución de las obras, así como notas o comentarios “a pedido” realizados por artistas con vinculación afectiva a los integrantes de las agrupaciones³, y aparecen, en menor medida, notas de medios nacionales y locales anunciando o reseñando los estrenos, así como documentación proveniente de las instituciones gremiales o de las instancias colectivas de distribución e intercambio, como la Bienal de Teatros del Interior.

³ Para el caso de los grupos estudiados aparecen, por ejemplo, comentarios de Marcelo Goyos y Estela Golovchenko, distribuidos por los canales de difusión de las agrupaciones.

La documentación de esta naturaleza, para el caso de estas agrupaciones, no ha sido recopilada, sistematizada ni analizada por investigaciones anteriores, aunque los trabajos de Ostuni (1993 y 2009) recogen algunos datos aislados sobre estrenos de agrupaciones teatrales no montevideanas, realizando menciones a Sin Fogón, DeCartón e Imagina, siempre circunscritas a la participación de los grupos en los Encuentros y Bienales organizados por la Asociación de Teatros del Interior. Sobra aclarar que los trabajos de Ostuni no incluyen la producción reciente de estas agrupaciones, ni se encuentran concebidos desde un enfoque académico, sino que tienen un carácter vivencial que busca sintetizar la experiencia de este autor, director y dramaturgo sanducero, importante referente del movimiento teatral de Paysandú y de la labor llevada a cabo por la Asociación de Teatros del Interior desde su fundación.

Los departamentos del litoral uruguayo cuentan en general con una larga tradición teatral (Ostuni 1993; Padrón 2011) y la escena actual tiene gran seguimiento e impacto entre los públicos locales. Sin embargo, en general, solo suele cobrar relevancia y visibilidad a nivel nacional en el intercambio con Montevideo: ya sea mediante giras o presentaciones en teatros de la capital; a partir de nominaciones a los premios Florencio - en la cuestionada categoría “Mejor espectáculo del interior”, la cual a partir del año 1991 se difunde como “Mejor espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior⁴”; en la exposición de los ganadores de la Bienal, en Montevideo; como parte de ciclos puntuales o integrando la programación del Festival Internacional de las Artes Escénicas (FIDAE), por ejemplo. (Solís 2015)

Por otro lado, a partir del año 2004, como iniciativa del gobierno nacional entrante (que se profundiza en los tres periodos posteriores), se intensificó el desarrollo e implementación de políticas culturales de alcance nacional que impactaron el desarrollo teatral local otorgando fondos, fortaleciendo instituciones con programas de equipamiento, distribución de espectáculos y de formación para creadores, entre otros aspectos. Las agrupaciones estudiadas se han visto fortalecidas por tales políticas, llegando incluso a cumplir roles ejecutores en su funcionamiento, tal como señalaremos en el primer capítulo de este trabajo. En relación a lo anterior, entendemos que la formulación discursiva de estas políticas culturales pone en juego fundamentos y valores atravesados por la vinculación entre diversas nociones de *identidad y territorio*, inscriptas en el paradigma de intervención subyacente a sus acciones y que responde a procesos

⁴ Más adelante nos referiremos a los espacios de reconocimiento con los que cuentan las agrupaciones estudiadas.

político-económicos que hacen a su contexto histórico y que esperamos observar, transversalmente y de manera acotada, como parte de este trabajo.

A raíz de esta coyuntura proponemos un trabajo que además de presentar las poéticas de los grupos, ponga en perspectiva las condiciones de producción en que se realizan sus espectáculos y de qué modo sus poéticas y modos de hacer teatro (gestión, distribución) han interactuado con estas políticas y su componente de *territorialidad*.

Pretendemos evaluar si dentro de las prácticas (escénicas y de gestión) de las agrupaciones estudiadas, así como dentro de las poéticas de sus espectáculos, es relevante o no la cuestión del *territorio* y en qué sentidos, con el fin de observar si existen o no elementos identitarios asociados a una “*litoralidad*” que permita describir esas prácticas y poéticas, así como describir su interacción con las autoridades públicas y con otros actores que integran el contexto en que se desarrollan.

Con “la cuestión del *territorio*” nos referimos al conjunto de las distintas dimensiones analíticas susceptibles de ser consideradas dentro del contexto de producción de las agrupaciones: el territorio como tema o asunto, como componente estratégico de una acción, como delimitación político-geográfica y como representación simbólica. El valor de la categoría *territorio*, dependerá entonces de los fenómenos estudiados (políticas culturales, prácticas artísticas, espectáculos teatrales, por ejemplo) y podrá observarse en tales fenómenos de manera explícita o implícita, a nivel discursivo o pragmático. En el primer capítulo definiremos cada una de estas dimensiones y propondremos cuáles de ellas consideraremos y en qué sentidos.

Consideramos pertinente una investigación académica limitada a prácticas artísticas concretas y acotadas que podría habilitar a su vez líneas de análisis para futuras reflexiones sobre el diálogo que se establece entre los productos artísticos y sus condiciones de producción (incluyendo dentro de estas condiciones la coyuntura política de su contexto histórico y geográfico); pero sobre todo, para futuras investigaciones que aborden las relaciones de distancia o de integración entre la capital y los otros departamentos, en el campo teatral.

II.II Del objeto de estudio y el corpus

Hemos seleccionado tres agrupaciones con producción actual y que han gozado de relevancia en su recepción crítica dentro de los espacios de legitimación con los que cuentan: Bienales de Teatro del Interior, Premios Florencio Sánchez (otorgados por la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay), circuitos de distribución, menciones en

publicaciones locales, nacionales o regionales, participación en actividades internacionales y fondos obtenidos por concurso.

Esta selección incluye también agrupaciones que se configuran como redes de creadores, con artistas que han ido colaborando entre sí a lo largo de distintos proyectos escénicos entre el año 2010 y el que corre. La muestra pretende dar cuenta de las dinámicas de colaboración al incluir espectáculos producidos por cada uno de los grupos, con participación de algún integrante de los otros grupos, en algún rol artístico.

Si bien los vínculos entre las agrupaciones se vienen construyendo a lo largo de una década, al comenzar esta investigación los artistas participantes de las agrupaciones no se representaban como una red de trabajo con rasgos comunes. Sin embargo, en el curso de la investigación y en parte como huella de un proceso de reflexión al interior de las agrupaciones, que será caracterizado en el primer capítulo, estas se han autodefinido como *Liga litoraleña de las Artes Escénicas*, a partir de febrero del 2018. Creemos que este gesto tuvo motivaciones y viene teniendo consecuencias sumamente coherentes con los rasgos que propondremos en principio como “del litoral” y que preceden a la aparición de la *Liga* y del “manifiesto litoraleño” que se desprende de sus materiales de comunicación. En el primer capítulo nos referiremos al impacto de la producción académica sobre el campo de estudio, aportando algunas reflexiones a propósito de este proceso.

Las obras seleccionadas como parte del corpus presentan, además, coincidencias en la construcción de algunos imaginarios asociados a los territorios de los que provienen, pero también disonancias que permitirán contrastar los rasgos compartidos. Por ejemplo, propondremos la consonancia de la dramaturgia de Estela Golovchenko (*Sin Fogón*) con algunos imaginarios, personajes, atmósferas y situaciones que aparecen también en la dramaturgia de *Imagina* y de *DeCartón*; en contraste con los espectáculos y las prácticas escénicas del propio *Sin Fogón*, que develan importantes distancias con las otras agrupaciones. Más adelante profundizaremos en estas diferencias.

III. Organización del trabajo, estrategia metodológica y aproximación al marco teórico

III.I. Primera parte. Contexto de producción de las agrupaciones

La primera parte de este trabajo está integrada por los capítulos 1 y 2. El primer capítulo presentará las nociones de *territorio* que serán aludidas en el análisis de los

fenómenos estudiados y principalmente, se referirá a los vínculos entre estas nociones y la de *identidad*, en el marco de nuestro trabajo. Este capítulo busca determinar cuál es el peso de la cuestión del *territorio* para la descripción de los modos de organización de las agrupaciones en su contexto de producción y, transversalmente, de qué formas es considerada esta cuestión en la configuración de ciertas políticas culturales que han impactado el desarrollo de las agrupaciones. El segundo capítulo se referirá al mismo asunto (relaciones entre *territorio* e *identidad*) centrándose, esta vez, en el contraste entre la actividad de la Asociación de Teatros del Interior (ATI)⁵ y la actividad de las agrupaciones en estudio.

El primer capítulo tomará en cuenta el aporte de los estudios académicos sobre regionalización cultural y su impacto en el establecimiento de ciertas políticas culturales llevadas a cabo por la Dirección Nacional de Cultura (en adelante DNC) y que integran elementos de descentralización o democratización cultural, así como la coyuntura histórica que da pie al desarrollo de tal perfil de política cultural, en el periodo de estudio. De esta manera se buscará establecer un marco contextual que permita describir el perfil de las políticas culturales que impactan las estrategias de gestión y distribución de las agrupaciones, y sobre todo, desde qué óptica o en qué sentidos las políticas en cuestión integran una dimensión territorial y desde qué óptica lo hacen las agrupaciones en estudio.

Este primer capítulo se basa en los datos obtenidos mediante entrevistas realizadas a integrantes de las agrupaciones, la documentación aportada por ellos sobre el proceso de gestión y distribución de sus obras (proyectos, dossiers), la documentación oficial de la DNC, sus informes de gestión y los datos consultados específicamente a la Oficina del Fondo Concursable para la Cultura, en el marco de la investigación; así como el relevamiento de prensa particularmente relacionada con el proceso de creación de la *Liga litoraleña de las artes escénicas*.

La observación y análisis de estos procesos se guía por algunos presupuestos teóricos implícitos en la *Antropología del territorio* y que desarrollaremos en el primer capítulo. De la misma manera, integraremos al primer capítulo el marco conceptual desde el que nos referiremos a las políticas públicas y a las políticas culturales.

⁵ Tomando como fuente la revisión bibliográfica en torno a la creación de la Asociación y la cobertura de prensa de los espectáculos del corpus participantes de las Bienales de Teatro del Interior.

El segundo capítulo constituye el Estado de la Cuestión y ha sido trazado a partir del relevamiento, sistematización y análisis de fuentes secundarias: libros, artículos y publicaciones en prensa. Este capítulo observará, en primer lugar, el aporte de los estudios precedentes enfocados en las artes escénicas del litoral uruguayo que, como ya hemos señalado, reconocemos aún escasos o fragmentarios. Debido a la naturaleza de estos trabajos y sus enunciadores, creemos que será posible contextualizar el trabajo de las agrupaciones, describiendo y comentando el *campo* del que participan, entendido como el espacio de fuerzas, relaciones y agentes que participan de la distribución del *capital* específico en juego, ya sea buscando la subversión de esta distribución o su conservación (Bourdieu 2010)⁶.

Esta tarea se realiza con el fin de aportar al estado del arte un relato del contexto ampliado de la producción escénica en el litoral uruguayo, con el cual las agrupaciones estudiadas han establecido históricamente vínculos y tensiones, de modo que sea posible observar de qué manera las agrupaciones interactúan, se integran o se distancian de otras colectividades con las que se encuentran vinculadas territorialmente. Tal observación no es el foco de nuestra investigación sino la presentación de un fragmento de las condiciones de producción en la región, para luego poder contrastar con las específicas de las agrupaciones estudiadas, a partir de la consideración de las fuentes primarias.

III.II. Segunda parte. Poéticas y metodologías creativas

La segunda parte incluye los capítulos 3, 4 y 5. No realizaremos un análisis unitario o aislado de cada uno de los espectáculos contenidos en el corpus sino que nos centraremos en la observación de sus rasgos comunes y las vinculaciones de estos rasgos con los procesos descritos como parte del objeto de estudio (metodologías creativas y estrategias de gestión), articulando esta observación con la información obtenida mediante entrevistas y con el contexto histórico al que refiere el imaginario social de las obras, relevado mediante revisión bibliográfica, cuando corresponda.

⁶ Entendemos que una observación del *campo* del que participan las agrupaciones y del *capital* específico que se encuentra en juego resulta un objetivo que sobrepasa los límites de este trabajo por su amplitud y complejidad en cuanto a la diversidad de los factores a considerar y los campos disciplinares específicos que permitan abordar tal diversidad. Lo que aquí se propone es una observación acotada a aquellos aspectos que han sobresalido dentro de la discusión sobre la territorialidad -llevada adelante en el primer capítulo-, sobre todo en el eje de los procesos de gestión, y a partir de este eje, en el conjunto de valores que caracterizan la relación entre Montevideo y el resto de los departamentos, en el campo teatral y en este contexto.

El capítulo 3 parte del análisis de textos dramáticos únicamente, mientras que los capítulos 4 y 5 se referirán de forma integrada a los textos dramáticos y a sus respectivas puestas en escena. En la descripción de los espectáculos (capítulos 4 y 5) distinguiremos para el lector un nivel *argumental* (relativo a la fábula), que permita situar los acontecimientos ficcionales, y uno *escénico*, que se refiera específicamente a su puesta en escena. Por otra parte, entenderemos *drama* como: “la acción teatralmente representada” (García Barrientos 30); por tanto, en primer término al describir una dimensión *dramática* estaremos haciendo referencia de manera integrada a todos los elementos que permiten la escenificación de una ficción ante un público, aunque a efectos del análisis debamos referirnos al público previsto por el drama, ante la imposibilidad de remitir a su realización particular en cada función. En el capítulo 3, por su parte, podrá entenderse *drama* como sinónimo de obra dramática, apelando al uso común.

El público será central dentro de nuestra perspectiva de análisis, la cual considerará especialmente la configuración interna o inmanente del esquema de recepción, mediante la exploración del pacto de recepción codificado por el drama. Esta búsqueda permitirá identificar procedimientos dramáticos que brinden elementos para la lectura del eje de las poéticas desde un enfoque pragmático, que considerará particularmente su contexto de enunciación y recepción.

Partiremos de la comprensión del teatro como discurso (Villegas 1988, 2000, 2005), por lo que observaremos las prácticas escénicas desde la perspectiva pragmática que este autor desarrolla, basándonos particularmente en *Para una interpretación del teatro como construcción visual* (Villegas 2000). Tal perspectiva entiende que el objeto cultural constituye un acto de comunicación en un contexto social y político específico y por tanto, se encuentra codificado de acuerdo con el sistema cultural del productor y del potencial destinatario. También, tal perspectiva pragmática permite la comprensión de la utilización práctica que los productores puedan hacer de los objetos que realizan, aspecto que será importante en la valoración de la *dimensión política* que creemos es posible observar en las prácticas de las agrupaciones y en sus poéticas. (29-31). En ese sentido, nos interesará particularmente realizar una observación de las poéticas a nivel *discursivo*, es decir, respecto a las significaciones que aportan los discursos dramáticos como mensajes situados en un determinado contexto y participantes de él, que conforman un imaginario social interno, en diálogo con un imaginario social fundador. (115-118).

Con el fin de favorecer una lectura más fluida, desarrollaremos en el tercer capítulo las categorías teóricas propuestas para modular el comentario de las obras y obtener

conclusiones parciales que habiliten la discusión y eventual comprobación por vía argumentativa de las hipótesis que iremos sugiriendo en cada capítulo y que se organizan en torno a las hipótesis centrales de la investigación, descritas en la presentación del tema.

En el tercer capítulo nos referiremos a Teatro Sin fogón. Plantearemos que esta agrupación se encuentra vinculada a las otras agrupaciones en el marco de algunas de sus estrategias de gestión aun cuando sus prácticas escénicas se apartan de las medulares para los otros grupos⁷. En este sentido propondremos, como hipótesis central del capítulo, que el legado de Sin fogón aparece en las poéticas de las obras del corpus a través de algunos núcleos temáticos y estrategias dramáticas asociados a la obra de Estela Golovchenko. Algunos de estos temas y estrategias podrían aparecer reinterpretados o desarrollados en la obra de Leonardo Martínez Russo, figura clave transversal al trabajo reciente de todas las agrupaciones. Por esa razón, este capítulo se centrará en el estudio de tres obras de Golovchenko que permitirán observar estos aspectos.

En el cuarto capítulo nos centraremos en el estudio de las obras *Manduraco, el cabortero* (Imagina) y *Las manos de Policarpio* (De Cartón) para localizar algunos de los rasgos que se presentan como comunes a sus poéticas, así como la transposición de ciertas estrategias y metodologías creativas presentes en la línea de investigación que ha desarrollado Imagina Teatro mediante los llamados *Ciclos patrimoniales*. Contrastaremos en este capítulo algunos de los rasgos sintetizados a partir del estudio de la dramaturgia de Estela Golovchenko en el capítulo anterior. Nos referiremos, por ejemplo a la «sublimación» de personajes marginales⁸, a las representaciones territoriales, así como a la integración del público ficcionalizado como parte de sus estrategias escénicas. En particular, buscaremos caracterizar la *dimensión política* del discurso de las obras. Para valorar esta dimensión partiremos de postulados teóricos asociados con el *pensamiento político posfundacional* (Marchart 2009), presentados dentro de la argumentación del capítulo.

En el quinto capítulo nos referiremos a la poética de Martínez Russo a través del análisis de *La defensa* (Imagina, 2012), *Gema* (DeCartón, 2016) y *La hospitalidad* (Sin

⁷ *Sin fogón* forma parte de las acciones de distribución de los espectáculos, como sede o participando de festivales o ciclos de esta red; sin embargo, no se integra de forma activa en su producción ni participa de sus modalidades de trabajo. Los lenguajes que incorporan las obras dirigidas por Roberto Buschiazzo distan de lo observado en el análisis del corpus de este trabajo.

⁸ Categoría desarrollada en páginas 86 y 87

fogón, 2017), todas con participación de Martínez Russo en dirección y dramaturgia. Nos interesa observar la relación con los núcleos temáticos y estrategias dramáticas explicitados en el tercer capítulo a partir de la obra de Golovchenko. De la misma forma, observaremos continuidades y distancias con las nociones de territorialidad discutidas en los capítulos anteriores (1 y 4), así como con la *dimensión política* de los discursos de las obras.

Finalmente, en el apartado de conclusiones esperamos poder sintetizar una serie de rasgos comunes a las poéticas de las agrupaciones, sus estrategias escénicas, metodologías creativas y estrategias de gestión; así como evaluar si la relación con una territorialidad es un camino pertinente para la descripción de la actividad de las agrupaciones en estudio, si existen otras categorías o ejes que resulten con mayor productividad crítica, o en qué sentidos es posible proponer una *territorialidad litoraleña* a partir del trabajo de estas agrupaciones y en qué sentidos no.

CAPÍTULO 1. ¿TEATRO DEL LITORAL?

1.1 Presentación

En este capítulo desarrollaremos distintas nociones de *territorio* e *identidad* y sus interrelaciones, con el fin de hallar cuáles son las dimensiones analíticas del territorio a considerar en la descripción de la actividad de las agrupaciones en estudio y de qué forma estas nociones atraviesan las políticas culturales que inciden sobre la actividad teatral en su contexto. Como primer objetivo del capítulo buscaremos proponer una regionalización acotada a las prácticas de las agrupaciones estudiadas, con límites distintos a la *Región Litoral* postulada por la literatura académica y otras regionalizaciones propuestas por las instituciones encargadas de implementar políticas culturales de alcance nacional. Los límites que proponemos nos permitirán viabilizar la investigación desde un recorte que permita observar, a su vez, la relación entre el territorio entendido a partir de criterios geopolíticos y el territorio como representación simbólica dinámica, para el caso de las agrupaciones estudiadas.

Por esta razón, este capítulo se ocupará de:

- a) determinar los valores de las categorías conceptuales *identidad* y *territorio*, desde la perspectiva que se desprende de nuestro objeto de estudio.
- b) señalar hitos puntuales en la interacción entre las agrupaciones y las autoridades que llevan a cabo las políticas que afectan su actividad y las implicaciones de esta interacción en sus estrategias de gestión.
- c) describir el camino de las agrupaciones hasta su autodeterminación como red creativa, las implicancias de este proceso y los valores que se desprenden de sus formas de representarse en cuanto a las categorías referidas en (a).

Según hemos señalado, el objeto de estudio incluye un eje relacionado con las poéticas de las agrupaciones y otro relacionado con sus estrategias de gestión, en el cual estaría incluida la interacción con algunas de las políticas culturales que las afectan. Por tanto, esta perspectiva toma en cuenta también la formulación discursiva que las instituciones que llevan a cabo estas políticas elaboran de las categorías conceptuales referidas en el objetivo (a). En vista de ello, expondremos también como parte de este capítulo el encuadre conceptual utilizado para entender el campo de las *políticas públicas* y en particular, de las *políticas culturales* y cuáles acciones específicas serán consideradas como componentes de una política cultural en interacción con las agrupaciones estudiadas.

Una vez determinadas las acciones a considerar como parte de esta interacción y observadas las implicancias de este vínculo para el problema que el capítulo pretende desarrollar, nos referiremos al camino que lleva a la reciente creación de la *Liga litoraleña de las Artes Escénicas*, como estrategia de autodeterminación por parte de las agrupaciones estudiadas, con un fuerte componente territorial.

Se espera que este capítulo aporte elementos para valorar la pertinencia o no del estudio de estas agrupaciones desde una perspectiva que considere la cuestión territorial, como variable a retomar en el análisis de las obras (por integración, por tensión o por contraste), en la segunda parte de este trabajo (capítulos 3, 4 y 5).

De la misma forma, se espera que este capítulo inicial aporte indicios acerca de los imaginarios sociales – vigentes tanto para las agrupaciones en estudio como para otras colectividades de su región– en relación a la dimensión territorial de sus prácticas artísticas y de gestión, incluyendo los intercambios con distintas institucionalidades.

1.2. Punto de partida: antecedentes de regionalización cultural y criterios institucionales (DNC-MEC)

El litoral uruguayo se define geopolíticamente a partir de los territorios bañados por el Río Uruguay hasta su desembocadura en el Río de la Plata. Sin embargo, propondremos un recorte del territorio comprendido como «litoral» a partir de las prácticas de los grupos estudiados, como punto de partida para viabilizar la discusión del problema central de esta investigación. Nuestra propuesta es replantear, con fines analíticos, los límites sugeridos por las regionalizaciones ya existentes⁹, a partir de los recorridos de las agrupaciones y de los creadores escénicos estudiados, tomando como muestra los espectáculos planteados.

Este universo parcial de prácticas escénicas del litoral uruguayo no considera al departamento de Salto, que forma parte de la *Región Litoral* propuesta por el estudio Regionalización Cultural del Uruguay (Arocena 2011) y de la Región 3, propuesta por los Fondos Concursables 2012-2016, así como la Región 3 del Fondo Regional para la Cultura 2017 (DNC-MEC), regiones que integra junto a Paysandú y Río Negro. No hemos incluido este departamento pues los grupos estudiados no realizan intercambio activo con agrupaciones salteñas.

⁹ Arocena (2011) desarrolla una serie de antecedentes nacionales de regionalización. (30-32) Su estudio es el más relevante en materia específica de regionalización cultural. Desarrollaremos el aporte de este estudio en el próximo apartado.

A su vez, consideraremos como parte del litoral a la ciudad de Carmelo, bañada por el Río Uruguay pero incluida por Padrón (2011), por pertenecer políticamente al departamento de Colonia, en la región Sudoeste, junto a Soriano y San José. Esta decisión se fundamenta en que la ciudad de Carmelo, además de ser la cuna del grupo DeCartón, es la sede del *Festival del Teatro del Litoral y del más allá* (con ocho ediciones hasta la fecha), el cual suele incluir espectáculos de las otras agrupaciones estudiadas y ser gestionado, con distintos niveles de participación, por las agrupaciones en su conjunto. Se debe reconocer además la interconexión de los departamentos Soriano y San José con algunos circuitos de distribución de los espectáculos del litoral uruguayo, como desarrollaremos más adelante. A esto se suma la constatación empírica de que existe un imaginario social compartido por los integrantes de las agrupaciones que entiende al departamento de Colonia como parte del litoral.¹⁰

Este recorte operativo parte de la consideración de la literatura académica sobre regionalización cultural en Uruguay y de los criterios institucionales que guían las políticas culturales de la Dirección Nacional de Cultura (DNC-MEC) en contraste con el territorio que alberga las prácticas comprendidas en nuestro objeto de estudio.

El vasto estudio sobre regionalización cultural coordinado por Arocena (2011) fue realizado mediante un convenio¹¹ que favorece que el estudio se detenga en áreas y problemas que puedan generar insumos para la orientación de las políticas culturales propuestas desde la autoridad gubernamental, la mayoría de ellas desde un enfoque desarrollista¹², en consonancia con el panorama regional latinoamericano. Explicaremos más adelante la relación entre este estudio y la regionalización propuesta por el programa Fondo Concursable para la Cultura (FCC- MEC).

Tal como hemos señalado, nuestro trabajo entiende que el problema de la regionalización cultural es de gran complejidad y requiere un abordaje interdisciplinar

¹⁰ Tanto Darío Lapaz (integrante de Imagina Teatro) como Leonardo Martínez (De Cartón-Sin fogón), en sucesivas entrevistas, suelen referirse jocosamente a un imaginario local en el que el litoral está determinado por los departamentos representados en el Campeonato de fútbol del Litoral (Colonia entre ellos), pero también aseguran compartir un acervo popular de anécdotas y expresiones que cada departamento del litoral se adjudica como propio y cuyo marco narrativo suele incluir imágenes de río. (Solís 2015)

¹¹ Entre el Ministerio de Educación Pública (a través de la Dirección de Industrias Creativas de la DNC) y la Universidad de la República, y financiado por el Programa Viví Cultura de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) dentro de su línea de “fortalecimiento a las industrias culturales y mejora del acceso a bienes y servicios culturales del Uruguay” (9)

¹² Arocena (2011) aclara que el estudio es el primer antecedente que piensa la regionalización cultural como estrategia de una política cultural para el desarrollo (30) y manifiesta la relevancia del consenso político –a nivel departamental- respecto a una propuesta de regionalización cultural, de lo que se desprende la búsqueda de generación de insumos con ese propósito.

que lo excede. Así como también lo supera, según dijimos, la descripción de la totalidad de las prácticas escénicas de las diez agrupaciones teatrales radicadas en los departamentos que los antecedentes señalan como comprendidos en la *Región Litoral*¹³. Sin embargo, encontramos que para el estudio de las prácticas (escénicas y de gestión) de las agrupaciones resulta necesario abordar las nociones de territorio subyacentes a las políticas culturales que las impactan y los límites que estas proponen. Por tal motivo, nos parece instrumental referirnos al «litoral», desde el estrecho marco de nuestro objeto de estudio, a través del recorte explicitado, con el fin de delimitar provisionalmente un territorio que habilite su problematización y eventual caracterización.

1.3. Marco teórico y contexto

Nos referiremos ahora a la perspectiva teórica desde la que se abordará el problema central de la investigación. Describiremos las categorías conceptuales que se emplearán en el abordaje y la discusión de las preguntas: ¿Qué entendemos por *territorio* y en qué sentido hablamos de *identidad* al referirnos a estas prácticas? ¿Cuál es la importancia y el valor de la cuestión territorial en la descripción de las prácticas de las agrupaciones? ¿Cuál es su peso en la configuración de las políticas culturales con que interactúan? ¿De qué manera se relacionan las agrupaciones con las autoridades públicas que llevan adelante estas políticas y de qué manera esta relación integra o no un componente de territorialidad?

Buscaremos encuadrar, de manera amplia, la actividad de los grupos, a partir del contexto compartido con los procesos que acompañan el desarrollo de las políticas, en el mismo periodo de estudio. Partiendo de que el enfoque y perfil de una política se orienta por la *teoría de cambio social*¹⁴ que encubre, el paradigma de intervención al que responde y la coyuntura histórica en la que emerge y se desarrolla, haremos una breve mención a tales aspectos dentro del desarrollo del marco conceptual referido a las políticas.

¹³ Según el Informe *Relevamiento de elencos y grupos teatrales del interior del Uruguay* (INAE 2016) realizado sin pretensiones académicas, por consulta abierta y auto perceptiva, con el fin de recabar algunos datos para orientar su gestión. Incluimos en el conteo las agrupaciones del departamento de Colonia.

¹⁴ “Teoría significa que una relación de causa efecto está contenida en las disposiciones que rigen y fundamentan la acción pública considerada. Esta causalidad normativa se identifica a través de objetivos, contenidos e instrumentos de acción de que la autoridad se dota para generar, a partir de realizaciones, los efectos e impactos sobre el tejido social” (Meny y Thoening 98).

Por otra parte, valiéndonos de este marco conceptual y contextual, iremos proponiendo algunas hipótesis o líneas de lectura: en primer lugar, acerca de las estrategias de gestión de las agrupaciones y el diálogo que establecen con la autoridad pública a través de las políticas culturales consideradas en el análisis y en segundo lugar, acerca del imaginario social en juego en la organización de su actividad y de las relaciones con otras colectividades, instituciones y discursos. Estas consideraciones serán finalmente discutidas en el capítulo de conclusiones, en contraste con las consideraciones resultantes del desarrollo de la segunda parte del trabajo (eje de las poéticas).

1.3.1. Políticas culturales y territorio

Plantaremos como primera hipótesis que las agrupaciones estudiadas han tendido a modelar una territorialidad mediante sus prácticas, en interacción con las políticas culturales que las impactan y en tensión con otras colectividades con las que se encuentran vinculadas mediante el espacio geográfico, parte del imaginario social y la disputa común por cierto capital simbólico, tal como describiremos en los apartados 1.4 y 1.5 y analizaremos a profundidad en el segundo capítulo.

Hemos ubicado ya como punto de partida el problema de la regionalización cultural, partiendo del estudio coordinado por Arocena y de los límites fijados por un programa (Fondo Concursable para la Cultura) que integra una política pública en interacción con nuestro objeto de estudio. Observaremos a continuación de qué forma se relacionan ambos antecedentes.

El estudio de Arocena propone, a partir de un análisis multidimensional, un conjunto de regiones culturales que cuentan con cierto consenso político y son propuestas como categorías de utilidad para el diseño de políticas públicas. Prueba de esto es que la formulación de las regiones que delimitan la asignación de recursos del Fondo Concursable para la Cultura tuvo un cambio significativo a partir de la publicación de tal estudio. Para los años 2010 y 2011 la región Noroeste estaba integrada por los departamentos de Artigas, Salto, Paysandú y Río Negro, mientras que la región Suroeste estaba integrada por los departamentos de Colonia, Flores, Soriano y San José. Del 2012 en adelante, el Fondo Concursable para la Cultura pasó a regirse por regiones coincidentes con las propuestas por el estudio de Arocena. En el año 2017, el Fondo

Concursable eliminó la determinación por regiones y creó el Fondo Regional, manteniendo en su diseño las mismas delimitaciones adoptadas desde el año 2012.

La comprensión del *territorio* como espacio geográfico para la implementación de políticas públicas se encuentra desarrollada por gran cantidad de autores (Flores 2007). Esta perspectiva puede entender al territorio dentro de la complejidad que admite su dimensión “geo-eco-antrópica” (Sosa 19) pero tenderá a trazar límites en función de sus objetivos, por el carácter pragmático de la perspectiva, guiada por lo que se considera como *problema público*¹⁵ dentro de la línea de acción propuesta por la autoridad gubernamental que, como indicamos, se sustenta, a su vez, en una *teoría de cambio social*. Es razonable que estos límites consideren el eje más espacial del territorio para priorizar la viabilidad administrativa de las acciones, aunque los matices que la política adquiriera al final puedan, eventualmente, superar tales límites.

Sin embargo, desde la perspectiva que se desprende de nuestro objeto de estudio, parece central pensar el *territorio*, más allá del espacio geográfico, como un espacio de representaciones simbólicas, dinámico, construido “por y en el tiempo” (Ther Ríos 497) por la interacción entre las personas y el entorno (dimensión *geo-eco-antrópica*), sus dinámicas y sus conflictos. Esta lectura tiene una marcada dimensión política al enfocarse en la actividad humana como eje, pero sobre todo en el impacto de esta actividad (a través de acciones físicas y simbólicas) en la misma determinación del territorio y su transformación.

1.3.2 Territorio e identidad

A continuación profundizaremos en la perspectiva teórica que comprende el *territorio* como representación simbólica dinámica, con el fin de observar, más adelante, si esta dimensión es considerada en la autoafirmación de una identidad por parte de las agrupaciones. La hipótesis que venimos delineando es que las agrupaciones en estudio han ido construyendo un territorio simbólico asociable a una identidad, declarada por ellos mismos como “litoraleña” y que exhibe valores específicos que responden a su colectividad pero que no son necesariamente atribuibles a otras colectividades que también participan de los espacios geográficos donde despliegan su actividad artística. Más adelante desarrollaremos también cómo tal identidad parece asentarse en la estricta

¹⁵ Partiendo de que se trata de una construcción social, el problema público será aquel que integre la agenda, es decir : “el conjunto de los problemas que apelan a un debate público, incluso a la intervención (activa) de las autoridades legítimas” (Meny y Thoening 114)

tensión y problematización de la misma categoría «del litoral», como estrategia de ruptura con la oposición Montevideo- Interior, fijada históricamente.

Por tanto, importará dentro de nuestro análisis la cuestión de cómo se estructura la relación adentro/afuera que plantea Ther Ríos en la comprensión del *territorio* como representación social. En ese sentido, un ejemplo de este tipo de determinación está en la forma en que las agrupaciones en estudio, en general¹⁶, han tomado distancia de la Asociación de Teatros del Interior (ATI) y de las Bienales organizadas por esta asociación tradicionalmente en Paysandú, departamento que también alberga gran parte de la actividad de los grupos estudiados. Volveremos a este punto en el capítulo 2.

Para Ther Ríos, la alteridad en la relación entre el ser humano y la naturaleza viabiliza la apropiación de un determinado espacio para intervenirlo y modelarlo, esto implica una relación inherente con la noción de identidad: “Se construye un sentido de identidad espacial que guarda exclusividad y supone división en la interacción humana” (497). Visto así, la exclusividad y la división supondrían conflicto y dinamismo en la determinación de los territorios y al relacionar *territorio* e *identidad* entenderíamos, tal como lo expresa el autor, que “son varios los territorios posibles en un espacio geográfico común” (*Ibid*) pues cada colectividad determinaría su territorio. De esta manera lo entiende también Tizón (1995) al asociar el *territorio* a los procesos de construcción de identidad que se desprenden del pensamiento y las acciones llevadas a cabo por una comunidad. (cf. Tizón 27-34)

Parte del estado del debate actual sobre los vínculos entre las nociones de territorio e identidad cultural se encuentra desarrollado ampliamente por Flores (2007). De tal debate (35-42) nos interesa la comprensión del *territorio* como “espacio de relaciones y de pertenencia”, noción atribuida a autores como Brunet (1990) y Albagali (2004), así como la noción de *capital cultural y social del territorio*, atribuida a Ostrom (1995) y descrita como: “el conocimiento y el saber-hacer local, y la capacidad de los actores de promover un desarrollo con características endógenas, a partir del sentido de territorialidad presente entre ellos”. (Flores 37)

Estas nociones presentan elementos que parecen susceptibles de ser considerados en la descripción y análisis de las prácticas escénicas de las agrupaciones en estudio. Por un lado, el sentimiento de pertenencia al que responden y la fortaleza de lo vincular en sus prácticas de gestión son rasgos que han sido destacados por la prensa en el marco de la

¹⁶ Como veremos más adelante, Sin fogón continúa siendo parte de la Asociación de Teatros del Interior (ATI), uno de los múltiples rasgos que la distinguen del conjunto de las prácticas de las otras agrupaciones.

creación de la *Liga litoraleña de las artes escénicas*, como detallaremos en el apartado 1.5. Por otra parte, siguiendo a Ostrom (en Flores) el *capital cultural y social del territorio* establece el potencial de desarrollo de tal territorio, por lo que será un aspecto a considerar para la narrativa del camino de las agrupaciones hacia su autodeterminación y cómo este camino ocurre en la intersección entre el desarrollo de las agrupaciones mismas y de los entornos de los que participan.

Un segundo aspecto a considerar, desde nuestra acotada perspectiva, es si las poéticas de las agrupaciones, a partir de las obras estudiadas, tematizan sobre aspectos territoriales. En ese sentido, la comprensión de *territorio*, desde la óptica descrita, será ampliada con la consideración de que el estudio de la dimensión territorial también ha de ocuparse de la relación del ser humano con el ambiente y su biodiversidad. Para Sosa (2012), el ambiente no sólo atañe a la naturaleza sino a la transformación sociocultural del entorno:

En ese sentido, el ambiente es ese complejo diverso con sucesivas transformaciones espaciales, naturales y artificiales; es naturaleza transformada por el ser humano, con lo cual ésta adquiere un carácter producto de la apropiación y transformación histórica, desde una valorización y prácticas pasadas y presentes y sus sinergias convertidas en tendencias. (Sosa 8)

En las obras del corpus son identificables algunos imaginarios relacionados con la cotidianidad de los personajes en relación a un entorno natural localizado, así como con la huella de procesos históricos que han impactado sobre el entorno natural y sobre sus imaginarios, por ejemplo el paisaje industrial en *Vacas gordas* (E.Golovchenko, Sin fogón) o el valor en la memoria del personaje de Policarpio (*Las manos de Policarpio*, DeCartón) de las canteras de la ciudad de Carmelo. El estudio de las poéticas se detendrá sobre estos aspectos en la segunda parte de este trabajo.

1.3.2.1. Una mirada al vínculo entre *territorio e identidad* a partir del Informe de gestión de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) 2010-2014.

El eje de nuestra investigación que incluye el estudio de las políticas culturales se ha enfocado en aquellas consideradas con mayor impacto en los modos de organización de las agrupaciones, para el periodo de estudio. Nos limitaremos a analizar la interacción de los grupos con el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE)¹⁷ y con el Programa Fondo Concursable para la Cultura (FCC), ambos dependientes de la Dirección Nacional de Cultura (DNC-MEC).

¹⁷ Principalmente a través del ciclo Teatro en Red y otras acciones derivadas de la interlocución entre las agrupaciones en estudio y el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE).

Al referirnos a los intercambios, tensiones y movimientos gestados durante los últimos dos periodos del gobierno nacional, nos parece necesario abordar brevemente las nociones de *territorio* e *identidad* implícitas en el Informe de gestión de la Dirección Nacional de Cultura 2010-2014 y subyacentes a las políticas culturales impulsadas en tal periodo, muchas de ellas con continuidad en el periodo siguiente.

En primer lugar, el Informe da cuenta de los cuatro ejes que guiaron la política cultural diseñada para el periodo: Cultura y territorio, Cultura y sentido de pertenencia, Cultura y convivencia, y Cultura como pilar de desarrollo sostenible. Estas líneas se integran en un panorama internacional de viraje hacia un paradigma de “democracia cultural” tal como desarrollaremos en el apartado 1.3.3. Entendemos además que estos ejes abarcan la totalidad de políticas implementadas por la DNC con otros programas; por esta razón, miraremos particularmente aquellos aspectos del discurso gubernamental que puedan considerarse en el estudio de la interacción de las agrupaciones con las políticas culturales, en el marco de las acciones especificadas. Nos interesa observar, en particular, cuál es el enfoque de la autoridad gubernamental en la comprensión del *territorio* y de la relación entre los distintos departamentos y la capital del país.

Ricardo Erlich (2015), Ministro de Educación y Cultura de este periodo realiza una introducción al Informe en la que expresa:

El territorio, con su historia y su geografía, y la cultura, en su diversidad, son componentes centrales del arraigo de las personas y comunidades. El territorio tiene una enorme capacidad integradora, es esencialmente integrador. También integra las políticas y las estructuras institucionales. El país de hoy, el país que busca proyectarse con fuerza al futuro, tiene que mirarse entero, desde cada una de sus regiones, desde cada una de sus localidades. Por eso, la descentralización y el desarrollo territorial, de nuestro “interior”, fueron objetivos mayores en estos años. Considerábamos que para llegar más lejos era necesario poner el acento en la construcción de un país integrado y que favoreciera el arraigo de las personas en la tierra en la que nacen o donde elijen vivir. (11)

De lo anterior se desprende, en primer lugar, la centralidad de la dimensión territorial dentro de las políticas del período. Por otra parte, es posible observar la consideración, por parte de la autoridad pública, de un problema de fragmentación social que ha sido objeto de la acción estatal. Tal problema parecería evidente en los procesos de desplazamiento y desarraigo por vía migratoria que han caracterizado históricamente la relación entre los distintos departamentos y la capital del país, evidenciando falencias estructurales en el acceso a oportunidades de desarrollo y bienestar a nivel local pero también imaginarios sociales donde las posibilidades crecimiento pasan por Montevideo.

Pero al mismo tiempo, según lo planteado por el Ministro Erlich, el sustento de la acción estatal es la comprensión del territorio como espacio de cohesión social. Así el desarrollo territorial aparece supeditado a valores como el arraigo y el sentido de pertenencia, en un giro discursivo que opera, además, sobre el pesimismo de un imaginario donde la desintegración social es aún sensible: lo que se pretende lograr con la acción – la integración territorial – es precisamente lo que se asume como punto de partida. La política cultural partiría de la capacidad integradora del territorio como sustento de sus acciones, apostando a que la situación problemática que da pie a la intervención sea atacada no sólo por “las políticas y las estructuras institucionales”, que también conforman tal territorio, sino además por el conjunto social que participa de él y lo constituye.

Esta visión admite la diversidad como una variable importante pero no observa la conflictividad, que señalamos anteriormente desde otra perspectiva teórica, como componente de la construcción de un territorio. Una conflictividad que es natural a la organización de diversidades en torno a dinámicas de demanda de recursos siempre limitados, sean estos naturales, geográficos o económicos. En el campo de las artes escénicas, por ejemplo, esta conflictividad, según iremos proponiendo, se sostiene en la percepción de una desigualdad histórica en cuanto a la inversión pública pero sobre todo, de la mano con lo anterior, en cuanto a la legitimación de la actividad de los artistas locales o de su participación en aquello se comprende como “cultura nacional” y que es justamente lo que Erlich reivindica como proyecto de mirada para “el país de hoy”.

Esta conflictividad será particularmente vigente, por ejemplo, dentro de dinámicas de asignación de recursos a través de la modalidad concurso; tal como el Fondo Concursable para la Cultura. Según observaremos, tal programa responde a una lógica tecnificada que requiere de estrategias previamente entrenadas o aprendidas dentro de un esquema de proyección que modula la matriz de los proyectos seleccionables y, por consecuencia, los modos de organización de sus beneficiarios y el perfil de los beneficiarios mismos. Más adelante profundizaremos en su instrumentalización.

Como señalamos, entendemos que la DNC contó con programas en materia de “democracia cultural”, aparte de los que se vinculan con nuestro objeto de estudio, de la misma forma comprendemos que la búsqueda integradora del territorio se plantea desde la autoridad pública como una ruta de trabajo en relación con los ejes descritos (en particular Territorio y Sentido de pertenencia). Sin embargo, la desigualdad estructural específicamente en el campo de la creación escénica no montevideana es más compleja

de abordar en cuanto a su “conflictividad” pues, como dijimos, no se limita únicamente al acceso a recursos económicos, sino más bien a un campo de representaciones simbólicas menos tangible: el relacionado con los espacios de formación y de reconocimiento simbólico en contraste con la producción montevideana, tal como iremos desarrollando.

En el estudio de las políticas culturales consideraremos, entonces, la visión subyacente a la política del periodo en la que el eje territorial es central y se considera como instrumento de cohesión social, y su contraste con la conflictividad observable en la implementación de las políticas en el territorio, a partir de las agrupaciones estudiadas y su contexto.

1.3.3. Políticas públicas y políticas culturales

En principio, entenderemos *política pública* como un “conjunto de prácticas y normativas provenientes de un actor público” (Meny y Thoening 89), con finalidades implícitas o explicitadas por la autoridad pública, señaladas por sus formas de intervención, reglamentaciones, prestaciones o por formas inmateriales o simbólicas (89-93).

En concordancia con lo planteado por los autores, tomaremos en cuenta tanto la actuación como la inacción. En este caso partimos de que la Dirección Nacional de Cultura (DNC) y el Ministerio de Educación y Cultura (MEC) a través del Fondo Concursable para la Cultura (FCC) y a través de ciertas acciones implementadas por el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE), dependiente también de la DNC, vienen llevando a cabo una serie de acciones (e inacciones) que han impactado de diversos modos a las prácticas escénicas que analizaremos.

Tal como hemos señalado, la perspectiva teórica de Meny y Thoening (1992) focaliza sobre el papel que cumple la autoridad gubernamental en la intervención diseñada a través de la política pública. Este papel responderá a un paradigma observable únicamente desde su dimensión histórico-geográfica y dependiente de una lógica teórica subyacente. El contexto en que surgen las políticas culturales que estudiaremos para el caso específico de Uruguay entre los años 2012 y 2017 (periodo que abarca las obras del corpus) se enmarca en un proceso global y regional de viraje del paradigma de *democratización*, de corte difusionista o extensionista, hacia un paradigma de *democracia cultural*, *ciudadanía cultural* o de “recuperación de la experiencia popular”. (Ander-Egg 1987; Rubinich 1993). A continuación observaremos algunas distancias entre ambos paradigmas.

Durante el S.XX el modelo dominante en el campo de las políticas culturales buscó la difusión y el acceso a bienes y servicios culturales especialmente ligados a las Bellas Artes, con un fuerte componente de descentralización, con el fin de hacer llegar ciertas expresiones culturales –de curaduría clásica o elitista– a lo largo de los territorios que conformaban las naciones, en ese sentido con un fuerte arraigo a la noción de *identidad* y de *identidad nacional*. (De Torres 2009; Rodríguez 2007) Un resabio de esta tradición podría observarse en el valor simbólico que continúa teniendo la participación en lo que se reconoce socialmente como “cultura nacional”, como hemos señalado ya, aunque podrá observarse, en particular, en el segundo capítulo de este trabajo, al referirnos al *capital simbólico* en juego en la relación con la Asociación de Teatros del Interior (ATI).

Es posible afirmar, a grandes rasgos, que este panorama sufre importantes cambios a fines del SXX, como producto de transformaciones políticas y económicas de naturaleza global¹⁸, y en el caso latinoamericano, en el marco del proceso de reconfiguración administrativa y de lenta recuperación social a la salida de las dictaduras, pero también por la irrupción de corrientes académicas en la discusión que aportaron elementos para revisar y reconfigurar el concepto de cultura subyacente en aquellas políticas de corte difusionista; por ejemplo, los Estudios Culturales, la Sociología de la Cultura y los Estudios Poscoloniales, desde distintas coordenadas. En esta coyuntura, se hizo posible pensar en un modelo de intervención que no implicara solamente difundir determinadas expresiones culturales o intentar transponerlas en distintos contextos, sino observar de manera más amplia los procesos culturales susceptibles de fortalecimiento por parte de la política pública.

En este contexto, nos concierne particularmente la forma en que las políticas culturales llevadas a cabo por la DNC participan de este viraje hacia una política cultural de corte participativo o de “*democracia cultural*”, siempre en concordancia con el contexto regional y las lógicas supranacionales modeladas por los organismos financiadores¹⁹. Sabemos que algunos de los programas de la DNC que han funcionado como bastión de este viraje no han sido considerados en esta investigación²⁰; sin embargo, es posible observar, dentro las políticas abordadas, algunos elementos de tal viraje que podrían aportar a la problematización de la integración entre Montevideo y los

¹⁸ Por ejemplo la consolidación del neoliberalismo económico con su crítica al modelo estatista (De Torres 2009)

¹⁹ Para el caso uruguayo principalmente la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID).

²⁰ Por ejemplo, el programa Centros MEC. (Zamorano 2014; Klein 2013)

demás departamentos, como variable de interés en el análisis de la dimensión territorial de las prácticas artísticas consideradas, tal como hemos venido proponiendo.

Entendemos, además, que los modelos operacionales que se desprenden de cada paradigma no funcionan de manera alternante sino que es posible la complementariedad de sus acciones (su coexistencia) e incluso la discordancia entre la vocación –ya sea participativa o difusionista– de su diseño o formulación y la forma que adquiere en su impacto final sobre el territorio (entendido en su acepción geopolítica).

1.4. Políticas culturales en interacción

A partir del periodo contemplado nos referiremos fundamentalmente a la interacción de las agrupaciones con la DNC. En primer lugar, observaremos el intercambio con el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE), fundamentalmente a través del ciclo Teatro en Red, pudiendo ampliar referencias con otras intervenciones de la institución. En segundo lugar, nos referiremos a la interacción de los grupos con el programa Fondo Concursable para la Cultura (FCC) y Fondo Regional (FR) para la Cultura, también dependientes de la DNC.

1.4.1. Interacción de las agrupaciones con el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE)

El Instituto Nacional de Artes Escénicas (en adelante INAE) entra en vigencia en el año 2010 a partir de su inclusión²¹ dentro de las instituciones dependientes de la DNC, creada apenas tres años antes (Ley 18172 de 27 de julio de 2007). Sin embargo, se conforma, finalmente, entre los años 2009 y el 2012, dando continuidad a los programas implementados por el área de Artes Escénicas de la DNC, creada en el 2008. Se trata de una dependencia surgida en el marco del desarrollo de una “nueva institucionalidad cultural” impulsada a partir del primer periodo del Frente Amplio en el gobierno nacional. (Achugar 2009)

Uno de los objetivos institucionales del INAE es:

Impulsar la formación de una Red solidaria de las salas públicas y privadas en el país, de forma tal que se posibilite en todas las ciudades y localidades la creación de espacios y recursos para el fomento a la producción y circulación nacional de espectáculos, facilitando el acceso a los mismos de todos los ciudadanos. (INAE, web institucional, consultado 12/11/18)

²¹ Por Art. 508 de la Ley 18.719 (presupuesto nacional).

La formulación de tal objetivo se plantea con un fuerte componente participativo, tal como lo hemos definido desde una perspectiva de “democracia cultural”. Ese componente estaría dado por participación del sector privado en la forma que finalmente adquiere cuando orienta determinadas políticas, como es el caso de Teatro en red.

Creemos que Teatro en red podría haberse orientado por tal objetivo y lo planteamos como una suposición pues dentro de la documentación oficial de las autoridades no hay una formulación discursiva que explique los objetivos y alcances de este programa ni si se estructuró como tal dentro de la institución. Es listado como 'ciclo' dentro del Informe sobre festivales escénicos del Uruguay (INAE 2016) y en los Informes de Gestión de la DNC (para los años del periodo en estudio) encontramos únicamente referencias a su existencia de la mano de otras intervenciones (sean estos programas, ciclos o actividades) agrupadas dentro de la línea de “Asociaciones estratégicas con otras instituciones y colectivos independientes” (MEC *Desarrollo cultural para todos* 42).

Este gesto refuerza nuestra lectura sobre la importancia del componente participativo en la concepción de la línea de acción pero, como veremos, deja constancia además de dos aspectos distintivos de la interacción con la autoridad pública. En primer lugar, deja ver la forma en que la política se viene constituyendo en tensión e intercambio con los actores que serían, en parte, sus destinatarios; y en segundo lugar, sugiere la existencia de acciones y programas que si bien se vinculan con los objetivos de la institución y la política cultural impulsada desde la DNC para el periodo, son jerarquizadas institucionalmente en segundo plano, como lo evidencia el lugar que se les otorga dentro de los materiales institucionales de comunicación, difusión e informes de gestión del periodo. Es decir, si bien el INAE financia una intervención con una fuerte dimensión territorial y en clave participativa, no se presenta tal intervención como central dentro de las actividades de la institución, priorizando actividades centralizadas dirigidas a la investigación, a la formación o a la difusión de la actividad teatral a nivel internacional²².

Darío Lapaz (entrevista personal del 26/11/18), integrante de Imagina Teatro, encuentra en MEC Programa (DNC 2009-2011) un antecedente de Teatro en red al dar pie en su momento a Lapaz y Sebastián Femenías (La sala, Las Piedras) para proponer a las autoridades una modalidad distinta de intervención y que consideraban entonces más acorde con sus necesidades. MEC Programa buscaba facilitar espacios para la difusión de

²² El ciclo Teatro en Red perdió el financiamiento del INAE a partir de febrero del 2019. El Instituto afirmó que priorizaría la inversión en otras acciones, dentro del porcentaje destinado al Interior. Hemos comentado algunas implicaciones de este asunto en prensa. (Solís 2019)

espectáculos “con énfasis en el autor y creador nacional” (MEC, web institucional, consultado el 12/11/18) enfatizando en aquellas producciones pertenecientes a agrupaciones sin sala teatral, a través de la selección de espectáculos para ser programados en espacios de gestión privada, mediante una convocatoria abierta, curada por un jurado convocado por la DNC.

Esta modalidad tenía la dificultad de que los grupos montevideanos no tenían cubiertos los gastos de transporte y viáticos para la realización de funciones fuera de Montevideo y viceversa, provocando en muchos casos la cancelación de sus participaciones. Por otra parte, según Lapaz, el programa implicaba una curaduría centralizada que no necesariamente contaba con la comprensión de la oferta teatral no montevideana. Es decir, si bien la política intentaba adherirse a una concepción integradora a nivel territorial, en la práctica terminó por programar espectáculos sobre todo montevideanos y en Montevideo²³.

En este marco, en el año 2013, las agrupaciones en estudio (Imagina, Sin fogón y De Cartón) más las agrupaciones Teatro del Arca (La Sala en Las Piedras, Canelones) y Querubín (Libertad, San José) proponen a la DNC el establecimiento de una red de distribución paralela bajo el nombre Teatro en Red. Esta red obtendría apoyo económico de la DNC a través del emergente Instituto Nacional de Artes Escénicas para la programación de espectáculos en sus salas. La red estaba constituida por salas teatrales gestionadas por grupos o colectivos con producción escénica propia; de esta manera se buscaba la circulación de sus propios espectáculos por los espacios gestionados por las otras agrupaciones, así como la programación de espectáculos locales seleccionados por las mismas agrupaciones dentro de su área de influencia.

Este viraje en la curaduría supone una participación mayor a la prevista por MEC Programa. En primer lugar, reconoce a los colectivos como agentes pertinentes para la elección de los espectáculos, atendiendo a un saber y experiencia que incluye lo específico de su disciplina pero también las dinámicas territoriales de las que participan. Por otro lado, supone además mayor eficacia en términos administrativos: la garantía de un cierto alcance territorial (cada sala programaba 16 funciones anuales) y la incorporación de las agrupaciones en el proceso de gestión de la red, sumando en su implementación, en muchos casos, recursos que superan a los otorgados por el INAE e implican esfuerzos de autogestión en la articulación con otros actores públicos (apoyos de

²³ Como puede apreciarse en las actas de ganadores de los años 2010 y 2011 disponibles en la web institucional del Ministerio de Educación y Cultura. (Consultada el 11/11/2018)

direcciones departamentales de cultura, cooperación internacional) y privados (productores o comercios locales).

De este antecedente se desprenden dos cualidades de las agrupaciones en estudio que serán verificables a lo largo de las prácticas que referiremos: en primer lugar, la centralidad de su carácter colaborativo y su capacidad para la organización colectiva incluyendo otros actores, y en segundo lugar, la inclinación a tensionar e incidir de una manera propositiva sobre las acciones diseñadas por las políticas culturales. Creemos que este tipo de diálogo con la institucionalidad pública es un rasgo distintivo de sus prácticas de gestión.

Esta interacción es un ejemplo de cómo las agrupaciones en estudio han desarrollado acciones que implican la apropiación de espacios para el diseño y ejecución de políticas, a través del diálogo crítico con las propuestas modeladas desde las autoridades gubernamentales. De esta manera han conseguido la puesta en agenda de las necesidades que recogen de su propia colectividad pero que se extienden más allá de ella, pues el ciclo referido contribuyó con el incremento de la oferta teatral local. Desde esta mirada, la *política cultural* tendría que separarse de una lectura estricta de la conceptualización de Meny y Thoenig²⁴, para ser entendida, desde un enfoque discursivamente intencionado, en concordancia con Canclini (2001) cuando afirma que se trata de:

El conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social (65)

De esta manera, la perspectiva integraría el rol de las agrupaciones como proponentes y ejecutores de política cultural. En el caso de Teatro en red, el INAE brindaba recursos para el financiamiento de una estructura administrativa externa (civil) y controlaba los aspectos financieros mediante informes de ejecución. Sin embargo, el INAE no fiscalizaba el perfil de las actividades, su curaduría e impacto, sino que cedía este rol a las agrupaciones participantes, lo que sugiere un repliegue de la institución a favor de un espacio de soberanía para las agrupaciones.

²⁴ La cual pone el foco en la acción o inacción de la autoridad pública. Esto no que no quiere decir que tal enfoque de lectura no continúe siendo viable, de hecho permitirá observar la instrumentalización del Fondo Concursable para la Cultura en relación con los procesos de descentralización y democratización a los que atiende, sino que el cambio de perspectiva teórica permite trasladar la mirada hacia las implicaciones del rasgo sobre el que se está argumentando: la capacidad de organización de las agrupaciones y su carácter propositivo.

Para ellas, esto implicaba un flujo financiero para asegurar la continuidad de los espacios y garantizaba una plataforma básica de distribución que debían desarrollar con otros recursos auto-gestionados, provenientes tanto del ámbito público (por ejemplo con fondos departamentales) o del ámbito privado. En el caso de Sin fogón e Imagina los espacios cuentan, además, con un sistema de socios que contribuyen en su financiamiento, pero sobre todo, estos se encuentran amortizados por el desarrollo de otras actividades productivas, como el dictado de clases o actividades paralelas de los responsables. De Cartón, por su parte, funciona en el Centro Cultural La Caja, ubicado en una antigua casa perteneciente al Banco de Previsión Social (BPS) y dada en comodato para el funcionamiento de tres instituciones²⁵, por lo que se encuentra igualmente amortizado en sus costos.

Afirma Darío Lapaz (Imagina Teatro) en entrevista: “hay como una percepción de que nos tienen como interlocutores frecuentes con el INAE, por ejemplo porque les hemos ofrecido cosas que les han resultado interesantes también” (23/07/2018). Esto resalta que el entrevistado considera el establecimiento de un vínculo interinstitucional (público-privado) como un valor que reafirma sus capacidades de gestión. A su vez, este vínculo es percibido, implícitamente, como un reconocimiento de la fiabilidad de sus modos de organización y de la calidad artística de su trabajo, con un valor simbólico. En el diálogo con la institución, las agrupaciones consiguen representar a una colectividad que resulta alternativa a los intereses representados por la Asociación de Teatros Independientes (ATI), con la que podría compartir cierta agenda, como veremos en el segundo capítulo. Tal reconocimiento se expresó, en su momento, en el apoyo brindado por el INAE al *Festival de Teatro del Litoral y del más allá*, así como a la segunda edición del laboratorio *Germinadores*. Profundizaremos sobre ello en el apartado 1.5.

1.4.2. Interacción con el Fondo Concursable para la Cultura (FCC)

Nos referiremos a la interacción de los grupos con el programa Fondo Concursable para la Cultura²⁶, en adelante FCC, entre los años 2010-2017, periodo que abarca la consolidación del programa durante el segundo y tercer periodo de gobierno del Frente Amplio, y coincidente con el corpus de las obras en estudio.

²⁵ La escuela artística 144, perteneciente a ANEP, el Centro MEC de Carmelo y el grupo de teatro De Cartón, que gestiona la sala pero también imparte talleres artísticos.

²⁶ El Fondo Concursable para la Cultura fue creado en el año 2005, mediante los artículos 238 y 250 de la Ley 17.930

Este programa provee fondos para la realización de proyectos de fomento artístico o cultural mediante un concurso público con una convocatoria anual, evaluada por jurados externos al Ministerio de Educación y Cultura. El programa incluyó hasta el año 2017 dos fondos: uno regional y uno nacional, determinados por el impacto territorial de los proyectos que acogen. Así los responsables legales radicados en departamentos distintos de la capital estaban posibilitados para aplicar con proyectos a cualquiera de los dos fondos, según el alcance regional o nacional previsto; mientras que los responsables legales radicados en Montevideo sólo podían aplicar al fondo nacional. En el año 2017, los fondos se separaron en dos programas distintos (FCC para alcance nacional y FR para alcance regional). El programa nace como uno de los instrumentos centrales de la política cultural de descentralización y democratización cultural impulsada por el gobierno central a partir del 2005, aunque sus objetivos han integrado ajustes y cambios a lo largo de su desarrollo.

De modo general, es posible observar cinco momentos en la dirección del programa a partir del enfoque modelado por sus objetivos. El primero de ellos corresponde a la primera convocatoria (2006-2007), con dos ejes principales: cultura para el desarrollo y democratización cultural. En cuanto a este último eje, el énfasis estuvo puesto en el alcance territorial y la igualdad de oportunidades para “la libre creación y producción en todo el territorio nacional” (MEC, *Bases FCC 2006 1*).

Este diseño fue ajustado en su segunda convocatoria, en el año 2008, con objetivos que se mantuvieron, a grandes rasgos, hasta el año 2010. En este segundo momento, el programa mantuvo el eje de democratización pero enfatizó particularmente en el de descentralización, con foco en la búsqueda de desconcentración geográfica y la profesionalización de la figura del gestor cultural. En este periodo, el programa asumió una orientación redistributiva donde “la igualdad de oportunidades” que se perseguía en la formulación de los objetivos de la primera convocatoria pasó de referirse “a la creación y producción de actividades” a remitir al acceso a bienes y servicios culturales para “aquellos sectores de la población que menos posibilidades tienen” (MEC, *Bases FCC 2008 1*).

Este ajuste sugiere la premisa de que para la integración de la cultura al proceso de desarrollo económico y social, tal como pretendía el primer diseño del programa, era necesario fortalecer primero la circulación y distribución de productos y servicios culturales, y la formación en producción y gestión cultural. Tal formación también habría de preparar a los potenciales beneficiarios para el relacionamiento con el instrumento de

apoyo. Nos referimos a la preparación de un proyecto que requiere de ciertas estrategias técnicas para su formulación y viabilidad, dentro de un universo de requerimientos de alcance territorial y proyección en el tiempo, que implican un esquema de organización modelado por el instrumento.

Estos primeros años del programa forjaron un imaginario sobre la orientación tradicional del fondo, el tipo de proyectos que premiaba y el tipo de beneficiario que atendía, resultando, en algunos casos, en una modulación autoperceptual de los proyectos y postulantes que el fondo atendería y en otros, en el desarrollo de estrategias de presentación o creación de proyectos encaminadas a conseguir el apoyo. Así Leonardo Martínez y Darío Lapaz afirman:

LM: Hay algo más de fondo. En la no consideración del artista del interior como profesional está el dejar pasar oportunidades de cobrar un caché, de hacer una escenografía, un vestuario, un diseño, con una buena producción [...] – E.S: ¿de parte de quién?– LM: en la autopercepción, en la perceptual, de no considerarse a sí mismos como profesionales.

DL: Yo he conversado con pila de gente que piensa que los fondos [FCC] no son para ellos. Pila de artistas que están haciendo cosas y sin embargo te dicen: sí, pero eso no es para mí. O músicos que te dicen: sí pero ¿qué? ¿voy a competir con Fernando Cabrera? (ríen)

LM: O muchos que una vez se presentaron y no les dieron, y ya después nunca más.

DL: O que ven como engorroso todo el tema administrativo, que en cierto punto lo es.

LM: Al final es por esa autopercepción de no profesionalizarse. Eso re influye, porque la mayoría no tiene como metida la vida ahí, de los que vivimos en el Interior, la mayoría no tienen metida la vida para el teatro. Hacen otras cosas y mayormente es su *hobbie*, esa es la realidad. (Entrevista personal del 22/02/2019)

Más adelante profundizaremos en cómo las agrupaciones estudiadas podrían compartir rasgos que los alejan del imaginario descrito anteriormente por ellos mismos, sobre la relación que los creadores teatrales establecen con el FCC, en su contexto de producción. En particular nos interesará atender a la forma en que aparece el concepto de “profesionalización” y qué incidencia tiene la autopercepción de su actividad en relación con un perfil “profesional”, en el relacionamiento con el FCC y con las autoridades públicas.

En cuanto al desarrollo del FCC, encontramos que tras la acumulación generada por las convocatorias anteriores, en el año 2010 se realiza una Jornada Nacional de Evaluación en la que participaron responsables legales de proyectos premiados, jurados, Directores departamentales de cultura, coordinadores de programas de la DNC y gestores de los Centros MEC. A partir de este proceso, que es posible leer como asociado a un paradigma participativo, el programa tuvo modificaciones en sus objetivos integrando una línea de difusión de la cultura nacional en el exterior y ajustando la formulación de

las expectativas de alcance regional y énfasis territorial, con pretensiones paulatinamente más discretas en cuanto a la cantidad de departamentos y regiones que los proyectos debían abarcar para acceder al fondo nacional o al regional, en la búsqueda por disminuir las restricciones impuestas por las bases en cuanto al alcance territorial, manteniendo esta orientación entre los años 2011 y 2013.

En el año 2014 se añadió un objetivo más: “Potenciar el desarrollo de proyectos de cultura digital que contribuyan a facilitar la democratización de la cultura” (MEC, *Bases FCC 2014* 3), de la mano con otras líneas de la política cultural y educativa afianzadas hasta el momento. Nos referimos, por ejemplo, al apoyo al área de Industrias Culturales, los alcances del Plan Ceibal y del proyecto de alfabetización digital llevado adelante por Centros MEC y a su integración en las líneas de interés del gobierno nacional, con su enfoque de inclusión digital.

Finalmente, en el año 2016, las bases del FCC vuelven a integrar el objetivo postergado después de la segunda convocatoria: el de “Fomentar la integración de la cultura en el proceso de desarrollo económico y social” (MEC, *Bases FCC 2016* 5). Esta es la última convocatoria antes de la separación entre los fondos regional y nacional, y se presenta como una vuelta al espíritu del proyecto inicial del programa, donde los procesos de democratización y descentralización estaban enmarcados dentro de un panorama de fomento a la producción artística y cultural de base territorial con miras al desarrollo económico del sector y sus implicaciones en lo social. En un segundo momento, la proliferación de proyectos de giras y talleres parece apuntar al fortalecimiento de procesos específicamente redistributivos con orientación social, que resultaron finalmente concebidos sobre todo en la capital y para ser desarrollados en los distintos departamentos, como veremos más adelante. Si bien la convocatoria 2016 parece apostar a una integración territorial que pasa por el apoyo a la producción local más que por la oferta de actividades descentralizadas (más cercano al espíritu inicial del programa), este fue el último año en que el FCC se determinó por regiones.

Lo sucedido en el año 2017 implica un giro importante en el programa y que merece un tratamiento mucho más profundo de lo que es posible desarrollar dentro de esta investigación, por la cercanía con la inflexión histórica y lo que falta por observar en cuanto a sus alcances y consecuencias. Describiremos simplemente que la eliminación del fondo regional dentro del FCC suscitó la creación de un fondo alternativo (FR), destinado a su distribución en las tradicionales regiones por la misma modalidad de

concurso, pero desprovisto presupuestalmente²⁷, en comparación con el FCC, que incluiría únicamente proyectos de alcance nacional.

Esto implica una distribución presupuestal distinta a la de convocatorias anteriores pues las postulaciones provenientes de responsables legales radicados en el interior del país no solían realizarse, tradicionalmente, con proyectos de alcance nacional, o destinados al fondo nacional. Si bien los responsables legales radicados en cualquier parte del país estuvieron siempre posibilitados para presentar proyectos al fondo nacional, la realidad es que en la categoría Teatro, entre los años 2010 y 2017, encontramos que entre los ganadores de un total de 64 proyectos (provenientes de responsables radicados en el interior del país) únicamente 9 correspondían al fondo nacional (tres de ellos provenientes de los grupos en estudio). Observemos algunos datos sobre la distribución de los fondos que podrían ayudar a analizar algunos imaginarios sobre la relación entre los potenciales beneficiarios y el FCC.

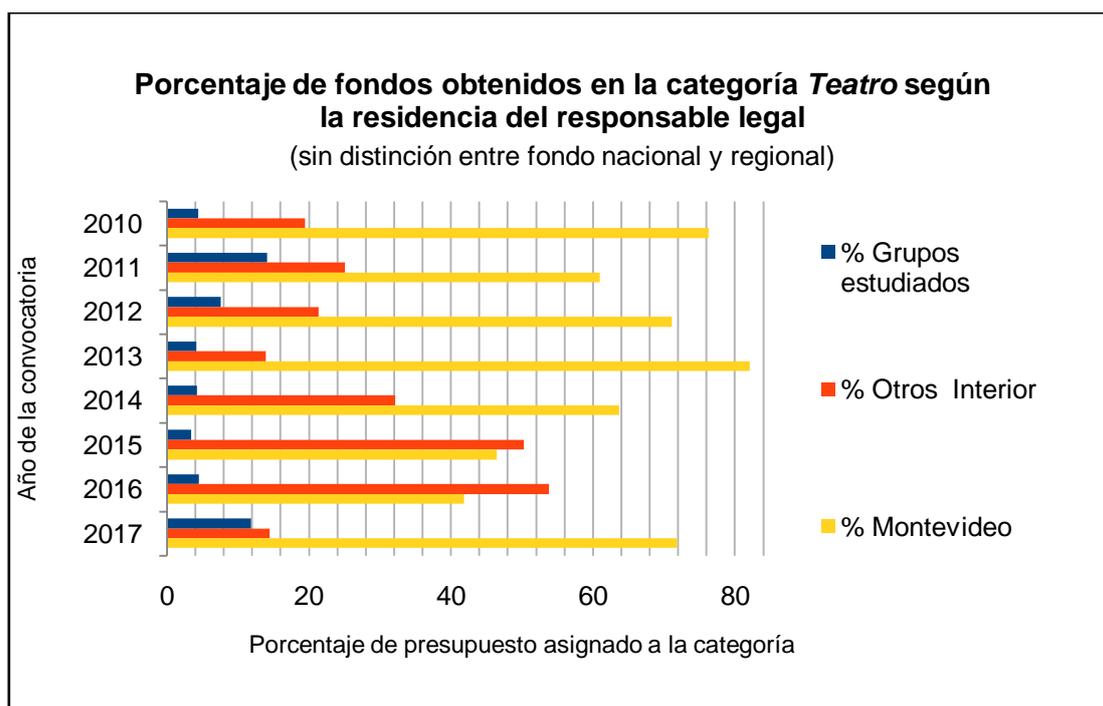


Gráfico 1- Porcentaje de fondos obtenidos en la categoría Teatro según residencia del responsable legal. Elaboración propia.

Es posible observar que históricamente la distribución de los fondos se ha concentrado en proyectos cuyo responsable legal reside en Montevideo, con excepción

²⁷ Al menos en la convocatoria 2017. No consideramos la convocatoria 2018 por no contener espectáculos del corpus.

de los años 2015 y 2016. Si bien podemos entender que porcentualmente el grueso de la actividad teatral del país se concentra en Montevideo y por ende, habría mayor volumen de propuestas gestadas desde la capital, en un programa que integra una política de descentralización y democratización cultural, con los objetivos que hemos reseñado, esta concentración sugiere que la centralidad de la dimensión territorial en la política no habría implicado necesariamente el fomento a la producción desde las distintas regiones y localidades sino hacia ellas y desde Montevideo, por lo menos en términos de impacto económico²⁸. Conforme a las bases, los proyectos seleccionados deben tener alcance nacional o regional, lo que garantiza el impacto territorial perseguido; sin embargo, la democratización estaría asentada en el acceso a estos espectáculos, talleres u otras iniciativas de fomento teatral, más que a su producción y sobre todo a la distribución de estos productos y servicios culturales a lo largo del país, en lo que, al menos a nivel superficial, parecería responder a un paradigma extensionista o difusionista.

Sin embargo, si en vez de observar el presupuesto asignado analizamos el número de proyectos favorecidos para la categoría Teatro, según la residencia del responsable legal, encontramos que la relación entre la capital y el resto del país varía, disminuyendo la brecha. Se observa un incremento paulatino en la cantidad de proyectos favorecidos llevados adelante desde departamentos distintos de la capital, hasta superar, en los años 2015 y 2016, a la cantidad de proyectos propuestos desde Montevideo. Esto sugiere una mayor participación del tipo de beneficiario en el que se incluirían las agrupaciones en estudio y otros productores culturales que comparten su contexto de producción, pero también una desigualdad en cuanto a la dotación económica de los proyectos.

Así vemos, por ejemplo, que en la categoría Teatro, en el año 2015 se favorecieron 7 proyectos capitalinos y 16 proyectos gestados en otros departamentos, es decir, más del doble. No obstante, la asignación de recursos no refleja esta diferencia, pues los proyectos no capitalinos reciben apenas 53,56% de los recursos totales asignados.

²⁸ No pretendemos dar ninguna explicación a esta inclinación pues sin duda requiere un análisis más profundo que incluya el estudio de cada coyuntura anual entre las bases particulares, su gestión y difusión, los criterios de evaluación, los topes presupuestales, la cantidad y naturaleza de los proyectos recibidos, los acontecimientos del país, entre otros. Sólo buscamos observar la tendencia en tanto permite poner en perspectiva un conjunto de percepciones que forman parte del imaginario de las agrupaciones teatrales de la región en su interacción con las autoridades públicas, como observaremos en el segundo capítulo. Más adelante profundizaremos sobre cómo el apoyo económico de la DNC implica un reconocimiento y podría participar del capital simbólico en juego dentro del contexto de producción de las agrupaciones y su territorio.

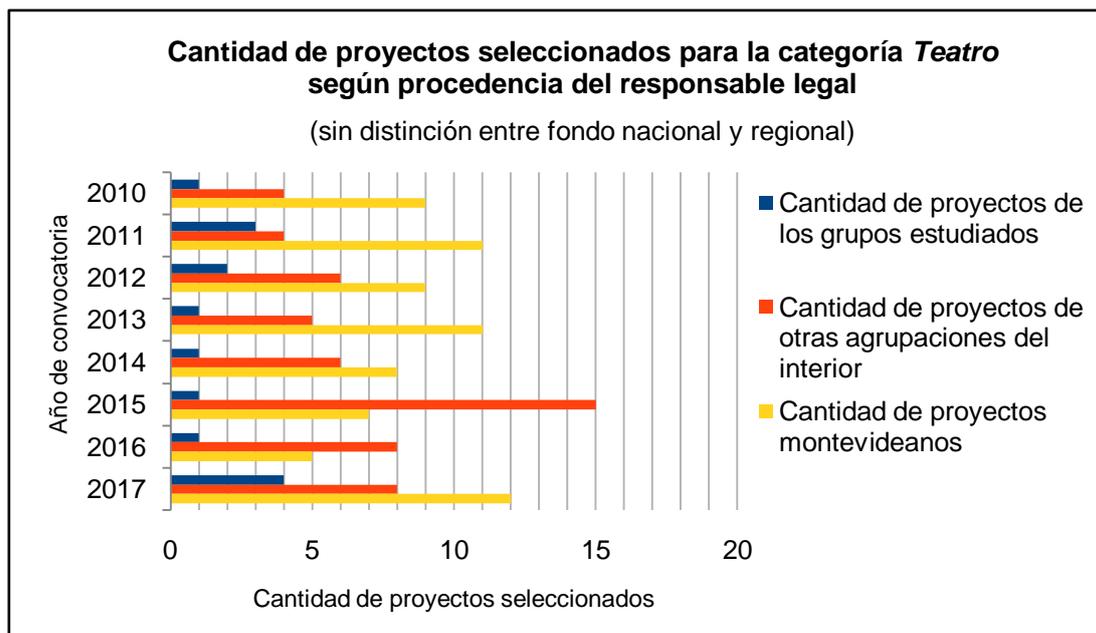


Gráfico 2- Cantidad de proyectos seleccionados en la categoría *Teatro* según residencia del responsable legal.
Elaboración propia.

Más radical es lo ocurrido en el año 2017, tras la separación del fondo regional en un programa distinto, con máximos presupuestales más discretos que los correspondientes al fondo nacional, ahora FCC. En ese año, en la categoría *Teatro* se favoreció la misma cantidad de proyectos en cada programa (FR y FCC); sin embargo, el presupuesto asignado a proyectos cuyo responsable legal estaba radicado en Montevideo correspondió al 71,8%. Esto se debe a los topes presupuestales asignados por las bases al Fondo Regional (una quinta parte del máximo para el FCC) y a que apenas dos de los proyectos ganadores gestados en departamentos distintos de Montevideo correspondieron al FCC (alcance nacional), con mayor presupuesto disponible.

Esto nos permite sumar elementos para afirmar la tendencia que ya habíamos apuntado: los proyectos gestados en departamentos distintos de la capital no suelen presentarse al fondo nacional, ya sea porque se conciben legítimamente como proyectos de alcance regional, porque aún cuando se entiendan de proyección nacional no se consideran como beneficiarios potenciales de tal fondo o tal vez porque se perciben en desventaja ante la competencia con proyectos montevidEOS. Independientemente de cuál sea la explicación, que requeriría de un estudio más profundo, que tome en cuenta otras fuentes y herramientas, esta situación nos permite encuadrar específicamente la interacción con el FCC por parte de los grupos

estudiados, teniendo este contexto como marco para evaluar la excepcionalidad de su caso, respecto a otros potenciales beneficiarios de su mismo contexto de producción.

Como se pudo observar en los gráficos anteriores, la participación de las agrupaciones en estudio es significativa con respecto a la totalidad de beneficiarios del mismo tipo (con residencia en departamentos distintos de la capital), tomando en cuenta todas las regiones, excepto la que conforma Montevideo. Esta participación es aún mayor si la comparación se reduce a los proyectos favorecidos en la región. Hemos dicho ya que la actividad de las agrupaciones estudiadas no representa más que una parte de la actividad teatral que ocurre en los territorios donde desarrollan sus actividades; sin embargo, aun incluyendo el departamento de Salto, las agrupaciones en estudio han concentrado un muy alto porcentaje de los fondos asignados a proyectos de la región, aun cuando sus actividades y los territorios que impactan son de escala menor a la totalidad de la producción teatral de la región, como puede observarse en el siguiente gráfico.

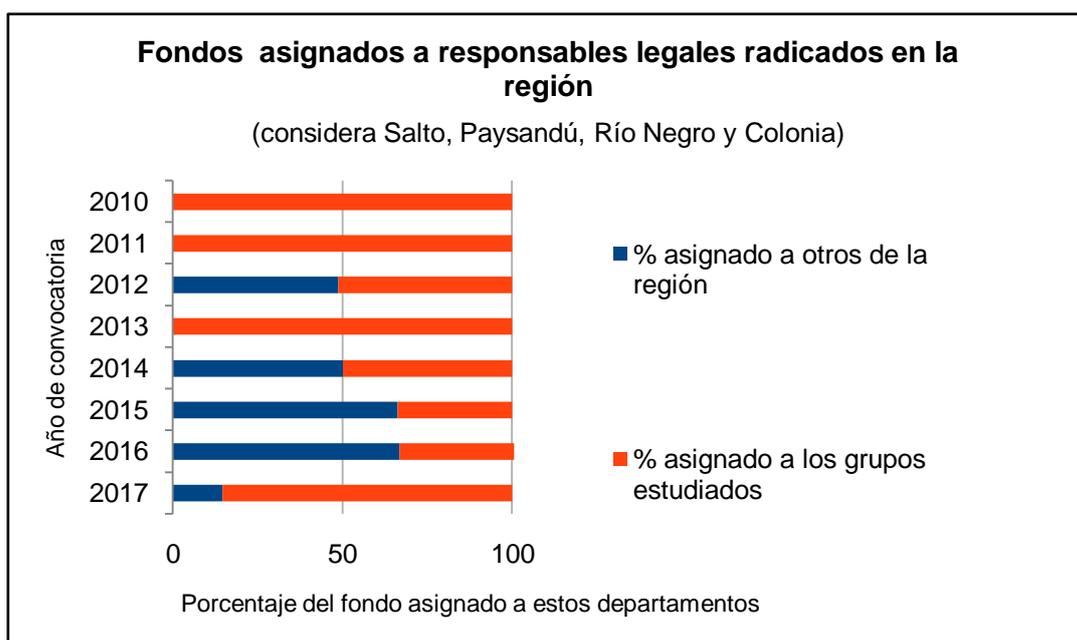


Gráfico 3- Fondos asignados en la categoría *Teatro* a responsables radicados en la región.

Elaboración propia.

Las agrupaciones en estudio vienen participando sostenidamente en el FCC y obteniendo apoyo tanto en el fondo regional como en el fondo nacional. Han tenido históricamente una participación mayor en el fondo nacional que los otros beneficiarios de la región. Cabe hacer notar que, además, Leonardo Martínez fungió como jurado del

Fondo Regional en el año 2016, lo que revela un reconocimiento de la idoneidad del director y dramaturgo en su campo, por parte de la autoridad pública.

En cuanto al tipo de proyecto ejecutado encontramos algunas diferencias respecto a cada agrupación. En el caso de Sin fogón se presentaron proyectos de creación a partir de un texto dramático previo; De Cartón ha sido favorecido con proyectos de creación a partir de un texto dramático, proyectos de investigación para la creación a partir de dramaturgia escénica y proyectos de gira (con alcance regional); finalmente, Imagina ha sido favorecido para proyectos de creación a partir de procesos de investigación escénica, así como giras regionales, con mayor número de proyectos en esta línea.

Año	Proyecto	Responsable	Filiación	Apoyo
2010	Sacá los pies te canta y gira	Fernando Pozzo	De Cartón (Dramaturgia E. Golovchenko, dirección L. Martínez)	\$103.300 Fondo Nacional
2011	Luisa se estrella contra su casa	María Noel Echeverría	Sin fogón	\$153.675 Fondo Regional
	La defensa	Leonardo Martínez Russo	Imagina Teatro	\$100.000 Fondo Nacional
	Gira de “Actores de oficio”	Darío Lapaz	Imagina Teatro	\$159.200 Fondo Regional
2012	Serio para llegar al mar	Danilo Pandolfo	Imagina Teatro	\$74.560 Fondo Regional
	Nadie entiende nada	Estela Golovchenko	Teatro Sin fogón	\$100.000 Fondo Regional
	El descubrimiento	María Irene Álvarez	De Cartón	\$74.800 Fondo Regional
2013	El ciclista, el inspector y la ballena	Fernando Pozzo	De Cartón	\$99.800 Fondo Regional
2014	La voz de Soledad Cruz	Juan Frache	De Cartón	\$100.000. Fondo Regional
2015	Policarpio en los centros	Fernando Pozzo	De Cartón	\$100.000 Fondo Regional
2016	Hamlet	Roberto Buschiazzo	Sin fogón	\$100.000 Fondo Regional*
2017	El achique	Leonardo Martínez	Imagina	\$276.000 Fondo Nacional
	Gira de Manduraco	Darío Lapaz	Imagina	\$99.100 Fondo Regional
	Gira y estreno de Matrioska	Laura Galín	Imagina	\$98.950 Fondo Regional

Tabla 1. Proyectos ganadores de Fondos Concursables (DNC-MEC) afiliados a las agrupaciones

Se constatan algunas diferencias de enfoque entre los proyectos impulsados por Sin fogón y los propuestos por las otras agrupaciones en estudio en cuanto a la preferencia de estos últimos por procesos de investigación escénica para la construcción de dramaturgia propia y proyectos de distribución de espectáculos.

En cuanto a la excepcionalidad de las agrupaciones respecto al apoyo recibido, en el año 2015, Leonardo Martínez Russo expresaba una posición que explica en parte la relación establecida con el FCC:

En general nosotros como que la idea de antes, con cualquier grupo que nos presentemos, ya sea que me toque a mí el rol de dramaturgo, actor o director, hacemos ese acuerdo con el grupo, decimos "lo hacemos igual", si viene el fondo mejor porque ya soluciona pila de cosas, estamos más contenidos en lo económico, pero es como casi que nos ponemos esa obligación de hacerlo igual, sino después es como que quedás supeditado a que si no conseguís fondos, determinadas cosas no las inventás. [...] Lo que tratamos es que la producción no determine nada. Como que hay que ser porfiado, en esto hay algo común, ir más allá como en el límite de lo que realmente podríamos hacer si nos pusiéramos a preocuparnos sobre cómo producirlo, a veces nos sale y a veces no, pero tratamos de que no determine la cuestión de la producción (Entrevista personal 12/11/2015)

De esta manera, la preocupación principal pareciera concentrarse en la elaboración de los proyectos, poniendo en primer lugar los objetivos artísticos y planteando la auto-gestión como la principal plataforma de sostenibilidad, susceptible de ser reforzada con el apoyo institucional, pero sin la dependencia de él. Así en el año 2015, es posible observar en tal discurso cómo se planteaba de partida un interés de "profesionalización" que pasaba por la centralidad que se le otorga a la práctica artística dentro las actividades de sus ejecutores, independientemente de su rendimiento económico; en contraposición con otras concepciones de "profesionalización" que ponen el impacto económico como el elemento determinante.

Esta convicción de ejecutar los proyectos, con o sin financiamiento público, provocó el ejercicio de una actividad teatral constante que, por su efervescencia, motivaba la organización colectiva para la búsqueda de recursos desde estrategias diversas. Dentro de un panorama de apoyo estatal como el descrito, en el que se favorecía la participación de base territorial, contar con estrategias de gestión tecnificadas o "profesionalizantes" o, en caso contrario, contar con la centralidad y el volumen de actividad teatral como para desarrollarlas, implicaba una oportunidad coyuntural por parte de los potenciales beneficiarios.

Sin embargo, el desarrollo de estrategias tecnificadas, por ejemplo para medir el alcance de los proyectos y vigilar la ejecución de los recursos (a partir de un esquema

metodológico determinado por el instrumento de apoyo), llevadas adelante por una estructura organizacional modulada por los propios destinatarios (desde su propia experiencia y saber), aunque evaluada por los financiadores, pareciera implicar, inevitablemente, una auto-modulación de los proyectos considerados como susceptibles de ser beneficiados, conforme a los imaginarios patentes en los potenciales beneficiarios y la diversidad de sus contextos de producción, que no dejan de reflejar desigualdades históricas en relación con la capital.

Tal coyuntura favoreció a las agrupaciones por su excepcionalidad, pues ya contaban con estrategias propias de organización y un nivel de actividad constante, producto de, como dijimos, la centralidad de la práctica artística dentro de sus actividades. Asimismo, se observa la comprensión de la coyuntura como la oportunidad para capitalizar el desarrollo de otras estrategias de gestión (planificación anual, preparación de proyectos escritos y acuerdos interinstitucionales) que a largo plazo permitieran, el acceso fluido a recursos económicos para fortalecer su propia actividad, más allá de un proyecto puntual. Es constatable la proliferación de la actividad teatral asociada a las agrupaciones, en particular a partir del 2010, enfocando cada vez más las actividades de los distintos participantes hacia la actividad teatral como actividad principal, desde criterios económicos o identitarios.

La autopercepción de esta fortaleza parece haber llevado a las agrupaciones a la tecnificación de sus estrategias de organización, combinando estrategias de base comunitaria –organización colectiva, autogestión, financiación mediante emprendimientos paralelos y colaboraciones locales– con estrategias “profesionalizantes”, moduladas por los mecanismos de financiación disponibles y el diálogo que establecen con las instituciones vinculadas a su contexto de producción.

Afirma Darío Lapaz:

Cuando estaban las regiones, yo fui a un par de charlas con los responsables de Fondos [FCC] y había como un incentivo a presentarse en el regional. –E.S: ¿sí?– Sí, nos decían, bueno, ustedes tengan en cuenta que si se presentan al nacional van a competir con todo el país, si se presentan al regional van a competir sólo con la gente de su región. [...] Así y todo había re pocos proyectos. (Entrevista personal 22/02/2019)

Pese a tal incentivo, como hemos mostrado, las agrupaciones tienen el más alto porcentaje de presentación de proyectos en el fondo nacional (a partir del 2017, FCC) por parte de responsables legales no montevideanos, lo que parecería indicar que se perciben a sí mismos como potenciales beneficiarios, con posibilidades de competir con proyectos a nivel nacional, por encima de la recomendación de los gestores del programa estatal y

más allá de las limitaciones que perciben en el imaginario vigente en otras agrupaciones participantes de su contexto de producción. Esto sugiere, además, que las agrupaciones no se perciben a sí mismos en oposición con Montevideo, sino integradas dentro de una dinámica nacional de distribución de recursos que implica diversidades y desigualdades.

Más adelante observaremos cómo las agrupaciones estudiadas sí podrían compartir con otros colectivos no montevidianos una plataforma de reivindicaciones en cuanto a la desigual relación entre la capital y la producción teatral de los demás departamentos; sin embargo, esta posición no pasa por el repliegue de su actividad en relación con la capital, ni por reconocerse como del “interior” dentro de la oposición Montevideo-Interior, sino por la desestabilización de tal oposición binaria para proponer la existencia de diversidades en ambos extremos, así como estrategias de identificación que incluyen su representación mediante rasgos identitarios con una fuerte dimensión territorial, sin que esto implique una disociación con un «otro»/montevideano.

1.5. Nacimiento de la *Liga litoraleña de las Artes Escénicas*.

1.5.1. Una década de colaboraciones: vínculos artísticos y cooperativos

Desde el año 2006 Imagina Teatro lleva adelante el llamado *Ciclo de Espectáculos Patrimoniales* que comprende espectáculos itinerantes en el espacio público²⁹. En particular, a partir del año 2007, ha desarrollado anualmente una serie de recorridos urbanos en ómnibus bajo el nombre *Bus turístico*. En cada edición, estos espectáculos reúnen imaginarios, personajes, relatos de tradición oral y hechos históricos vinculados a los espacios que recorre, haciendo paradas específicas en puntos de interés patrimonial, histórico o arquitectónico.

Estos espectáculos tienen en común la naturaleza de los personajes y la integración del público. Se trata de personajes populares, caracterizados por su vis cómica, algunos de ellos llevados por la situación a la torpeza o al equívoco y algunos de ellos, también, intérpretes musicales. El público integra la escena ficcionalizado como el conjunto de pasajeros y el guión prevé una acotada interacción verbal de su parte o su participación a través de acciones puntuales, algunas de ellas orientadas a completar simbólicamente la propuesta. Por ejemplo, en el *Bus turístico 2012*, centrado en el tema de la Independencia

²⁹ Entre ellos el Monumento a la Perpetuidad (Paysandú), el Museo Histórico (Paysandú) y la Biblioteca Nacional (Montevideo).

y la figura del general Leandro Gómez³⁰, se invitaba al público a escribir aquello de lo que quería independizarse y luego estos aportes eran quemados para construir pétalos con sus cenizas, pétalos que más tarde serían dejados en la tumba del prócer. De la misma manera, en el año 2017, con un espectáculo dedicado a hazañas deportivas, el público era invitado a “patear un penal al destino” (Lapaz, entrevista personal 26/11/18) dentro del estadio de fútbol de la localidad, con un balón intervenido con sus propios deseos. Afirma Lapaz:

Nos ha llevado a conocer nosotros muchas cosas de la ciudad que no conocíamos, a poner en tensión todo eso que forma parte del pasado de esta ciudad y ponerlo en tensión para reflexionar sobre el presente: lo heroico, el pasado de las fábricas”, y eso está presente en *Cosas de hombres*, *El progreso* e incluso en *Matrioska*. (*Ibid*)

Lapaz menciona tres espectáculos de sala que retoman temáticas y metodologías creativas concebidas en los procesos relacionados con el *Ciclo de espectáculos patrimoniales* y el *Bus turístico*, haciendo énfasis en la transposición de estos procedimientos a otros espectáculos. Tal trasposición es rastreable también en espectáculos que forman parte del corpus: *La defensa* (Imagina), *Manduraco, el cabortero* (Imagina) y *Las manos de Policarpio* (De Cartón). Volveremos sobre estos rasgos en los capítulos 4 y 5.

En cuanto a la valoración de su trayectoria, Darío Lapaz suele enfatizar en cómo la realización de los llamados *espectáculos patrimoniales* les hizo consolidar una línea de trabajo común que les permitió construir un espacio de identificación y un equipo de trabajo:

Entonces a partir de ahí, con Marcelo Goyos que se incorporó ese mismo año al grupo [2010] empezamos a mutar la forma de relacionarnos con el patrimonio, con las historias de la ciudad, y valernos de las herramientas del arte escénico para contar historias que tuvieran que ver con el patrimonio de la ciudad. Y a partir de ahí se generó un ciclo, hicimos espectáculos en todos los museos de Paysandú, hicimos intervenciones en plazas, en la calle. [...] Y ahí se empezó a ver que podíamos transitar ese camino de contar nuestras propias historias, que no se consolidó del todo hasta el 2012 cuando hicimos *La defensa*. [Darío Lapaz] (Flamia, 2017)

Es desde el año 2011, por intermedio de Marcelo Goyos, actor y director vinculado a Imagina, cuando Leonardo Martínez Russo pasa a formar parte de la concepción de estos espectáculos de recorrido. Este actor, director y dramaturgo fraybentino fue formado en Sin fogón, reconocida institución teatral creada en 1986 por Roberto Buschiazzo y Estela Golovchenko en el departamento de Río Negro. Por otra parte, en el año 2010 y luego de

³⁰ Personaje histórico protagonista del episodio conocido como La Defensa de Paysandú, en el año 1864. Profundizaremos en su importancia a propósito del comentario de *La defensa* (Imagina, 2012) en el capítulo 5 de este trabajo.

varias colaboraciones artísticas, Martínez Russo se convierte en el director artístico del grupo DeCartón, fundado en el año 2003 en la ciudad de Carmelo, departamento de Colonia.

Un ejemplo puntual de la colaboración entre las tres agrupaciones en estudio es la realización de una serie de funciones del *Bus turístico 2015* en la ciudad de Carmelo en el marco de la cuarta edición del *Festival del Litoral y del más allá*. En esa oportunidad, el espectáculo, pensado en su recorrido para la ciudad de Paysandú, fue adaptado para incluir en su relato parte del anecdotario popular de la ciudad de Carmelo, así como puntos específicos con carga histórica o patrimonial, mientras que mantuvo aquellos núcleos temáticos que pudieran ser comunes a ambos espacios. Este espectáculo contó con la participación de Fernando Pozzo, integrante de DeCartón.

En el medio de esta génesis de relaciones e intercambios, las tres agrupaciones unidas en principio por la figura de Martínez Russo pero posteriormente consolidadas en sus sinergias más allá de las participaciones individuales, empiezan a trabajar en colaboraciones específicas para espectáculos de las otras agrupaciones y a organizarse como red de distribución de sus propios espectáculos y nodulos para el intercambio con instituciones públicas y privadas, en el marco de los proyectos individuales de cada agrupación.

Esto es especialmente visible en la realización del *Festival del Teatro del litoral y del más allá*, concebido por DeCartón en el año 2011 y gestionado colectivamente por la red en su última edición, en particular por Imagina y DeCartón, con participación puntual de Sin fogón, como sede. A partir del año 2014, empieza a colaborar en esta gestión la agrupación montevideana El almacén, integrándose a la ahora declarada *Liga litoraleña de las artes escénicas*. Más adelante nos referiremos a la vinculación con El almacén, en el marco de la estrategia de representación que las agrupaciones estudiadas llevan a cabo a partir de la realización del Festival Cercanías (Sala Verdi, 2018).

También puede apreciarse la colaboración entre Imagina, DeCartón y El Almacén en la realización del laboratorio *Germinadores*, con dos ediciones a la fecha (2017 y 2018). Este laboratorio es presentado como un proyecto conjunto en el que se abren procesos creativos en etapas germinales con el fin de que sean intervenidos por los participantes, luego de haber compartido las metodologías propuestas por los equipos que lideran cada proyecto. *Germinadores* se realiza bajo la modalidad de encuentro en convivencia y las agrupaciones convocan a creadores que no integran sus propios elencos.

Este aspecto fortalece dos rasgos que, como veremos en el siguiente apartado, son explicitados como parte del “manifiesto litoraleño” con el que las agrupaciones se representan a partir de febrero del 2018: por un lado, la apertura hacia el diálogo con otros creadores que compartan su perspectiva sobre el quehacer artístico, independientemente de su arraigo territorial, y, por otra parte, el espíritu de convivencia festiva: “Somos artistas que vivimos el teatro como abrazo festivo, como lucha, como celebración de la amistad, de la hospitalidad, de las diferencias.” (Página web Liga litoraleña consultada 15/11/18). Forma también parte de este “manifiesto” lo que Juan Frache agrega en entrevista a *La diaria*: “No sólo es una red de afectos, sino también de inteligencias y saberes, porque lo que estamos tejiendo desde hace tiempo son distintas potencias, a partir de diversas inteligencias que tienen que ver con la creación escénica.” (Courtoise 12). En este sentido, esta declaración incluye la reivindicación del *capital cultural y social del territorio* (Flores 2007) al asociar conocimientos y saberes como parte de la descripción de lo que se expresa como *territorio*, en tanto representación simbólica contenida en el adjetivo “litoraleño”.

1.5.2. Primera edición del Festival Cercanías y estrategia de representación de la Liga

Como hemos hecho notar, el intercambio entre las agrupaciones suscitó, con el paso del tiempo, una serie de reflexiones sobre sus prácticas, la manera en que organizaban sus procesos creativos, sus estrategias de gestión y las posiciones que, como hemos expresado, empezaron a asumir en relación con otras instituciones y colectividades, pero sobre todo su vinculación con los públicos que comparten y con las comunidades que conforman sus espacios de incidencia.

Así, a partir de febrero del año 2018, en el marco de la realización del Festival *Cercanías* en la Sala Verdi, las agrupaciones se presentaron ante la prensa montevideana como *Liga litoraleña de las artes escénicas*. Creemos que este gesto “pone en escena” un conjunto de valores, sentires y experiencias en relación con tres ejes: a) la discursividad de sus prácticas escénicas (a nivel creativo y de gestión), b) la centralidad de la discusión sobre la relación entre Montevideo y el interior del país para la problematización de relaciones entre centro y periferia, prácticas hegemónicas y marginales (discusión en la que se incluiría, evidentemente, la cuestión territorial) y finalmente, c) el diálogo con los

distintos actores participantes de su contexto de producción (otras colectividades y territorios, las autoridades públicas, la crítica teatral y el discurso académico).

La observación de estos tres ejes da cuenta de una posible dimensión política transversal a las prácticas de estas agrupaciones y que creemos observar también en sus poéticas, pues propondremos como uno de sus rasgos identitarios la coherencia entre sus poéticas y sus prácticas escénicas (entendidas como la conjunción entre los modos de crear y los modos de gestionar, y dentro de estos últimos, los modos de relacionarse con el entorno).

Se integra en este proceso la aparición de dos ponencias nuestras en actividades académicas (Solís 2015 y 2016)³¹ y la realización de una serie de entrevistas en el marco de esta investigación. Hemos señalado ya que las agrupaciones teatrales no montevidéanas cuentan con poca crítica en sus propias localidades y que el discurso académico tampoco se ha detenido suficiente en el abordaje de sus poéticas ni de sus problemáticas. En este marco, la aparición de estos trabajos significó la apertura de un espacio de reconocimiento simbólico, interpretado por las agrupaciones como una interpelación al diálogo. Prueba de esto fue su invitación para que coordináramos un conversatorio de naturaleza académica en torno a la problematización de la relación entre territorios e identidades, poniendo como centro su propuesta del *Festival Cercanías* como un espacio de diálogo entre Montevideo y «el litoral», este último entendido por ellos como categoría para tensionar y desmontar. La propuesta implicó asumir la misma discusión académica como un componente performático más de su recientemente asumida *identidad*³². Así puede seguirse mediante la cobertura de prensa:

En un sentido estricto, dudamos de la existencia de una poética del litoral, pero es un deseo nuestro identificarnos con el litoral. Más que un reconocimiento, es una búsqueda. [Leonardo Martínez] (Courtoise 12)

[...] es la primera vez que nosotros nos presentamos fuera del territorio Litoral bajo la denominación Teatro Litoraleño. Sentimos que en esta ocasión en lugar de ir a mostrar a Montevideo un espectáculo puntual, estamos interviniendo en la sala Verdi con nuestra forma de vivir el teatro. Insistimos en esto porque nos gusta esa diferencia. [Leonardo Martínez] (Flamia *Cercanías litoraleñas* 27)

³¹ En el marco de eventos académicos: 1er Seminario de Gestión Cultural. En clave interinstitucional y territorial (MEC, 2015) y IX Coloquio Internacional de Teatro. Departamento de Teoría Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República, 2016).

³² El conversatorio se tituló *¿Teatro en el litoral o teatro del litoral? Cercanías y distancias entre poéticas y territorios* (Sala Verdi, 19 de febrero de 2018). La mesa estuvo integrada por Darío Lapaz y Leonardo Martínez en representación de la *Liga* y cuatro ponentes que aportaron comentarios de las obras participantes del festival. El conversatorio fue replicado en un formato reducido en Paysandú, durante la realización de *Cercanías* en ese departamento (Café del Teatro Florencio Sánchez, 19 de mayo de 2018).

Lo que sí existe es nuestra decisión de identificarnos con un litoral. Esto traducido a las características que tenemos en común como teatreros del litoral sería que compartimos: un ideolecto litoraleño (usos, dichos y términos comunes), un compromiso con la resignificación de historias de nuestro territorio, la decisión por la construcción dramática propia y en la escena con los actores; gusto por la picardía, un modelo de producción que apuesta a generar vivencias compartidas y festivas con los públicos, el concepto de cercanía en la utilización de los espacios. [Darío Lapaz] (*Flamia Cercanías litoraleñas* 27)

La primera edición del *Festival Cercanías* (Sala Verdi, 2018) es concebido por Darío Lapaz (Imagina) y Leonardo Martínez (DeCartón, Sin fogón) como una posibilidad de articulación de dos propuestas individuales para la realización de una temporada de sus espectáculos en esta sala montevideana. Lapaz y Martínez propusieron a Gustavo Zidán, director de la sala, el concepto de un festival que fuera presentado como “Teatro litoraleño en Montevideo” con el objetivo de replicar en Montevideo las modalidades de presentación de los espectáculos en sus propias localidades, obtener una mejor cobertura de prensa y atraer al público.

Esto implicó un pacto de cercanía, conseguido en la Sala Verdi a mediante la disposición de una platea sobre el espacio escénico. Tal pacto de cercanía respondía a la propuesta escénica en dos niveles: en el pacto de expectativa que cada espectáculo seleccionado prefigura, y en la focalización sobre la intimidad, como nodo temático que condensa el mundo de los personajes y la fábula, para cada una de las obras seleccionadas en esa primera edición.

Pero también, el festival proponía que esta cercanía trascendiera la escena, filtrándose hacia la vivencia que entabla el convivio mismo, mediante la evocación del espíritu festivo que caracteriza las funciones en sus propios espacios y los vínculos que establecen entre los equipos durante los procesos creativos y con las comunidades que integran (públicos, otros colectivos, organizaciones civiles, instituciones) y a los que llaman “espacios de encuentro”³³. La emulación consistió, en este caso, en la degustación, antes y después de cada función, de bebida y comida, productos artesanales

³³ Esta modalidad de convivencia, común entre las prácticas de teatro comunitario, es particularmente visible en el desarrollo del *Festival de Teatro del Litoral y del más allá*, así como en el laboratorio *Germinadores*, gestionados colectivamente por esta red. Tal modalidad de intercambio es compartida también con la actividad de Asociación de Teatros del Interior (ATI), que cuenta con espacios llamados “Encuentro para el encuentro” con el fin de preparar las Bienales de Teatros del interior, otra modalidad de encuentro. Sin embargo, como desarrollaremos en el segundo capítulo, la actividad de la Asociación se distancia de estas prácticas por su carácter institucionalizado.

donados por productores de sus localidades. Lapaz comenta a propósito de este tipo de espacio:

Los resultados económicos no están por delante; si alguna vez se dan, son una consecuencia de la perseverancia y de la búsqueda de estrategias para mantener espacios de encuentro abiertos. Estamos convencidos de que esos espacios mejoran la convivencia y son absolutamente necesarios en el ecosistema cultural. [Darío Lapaz] (Courtoise 12)

Por tanto, la gestión del festival implicó la articulación entre el ámbito privado (productores locales) y el ámbito público, con participación de la Intendencia de Montevideo y del Instituto Nacional de Artes Escénicas a través de las gestiones de la Sala Verdi. A partir de la realización del festival, el INAE colocó estos espectáculos en el catálogo que integra el programa *Cruce de fronteras*, validando de esta manera su curaduría. Este programa financia invitaciones a realizar funciones en localidades de la República Argentina (Entre Ríos, Buenos Aires y Santa Fe) para espectáculos uruguayos concebidos en los departamentos de frontera. De esta manera, las agrupaciones consiguen integrar este catálogo por fuera de los espectáculos seleccionados para el mismo programa por la Asociación de Teatros del Interior (ATI), a la que no pertenecen en su conjunto³⁴.

Es decir, si bien las agrupaciones se vienen vinculando a modo de red cooperativa, desprovista de una institucionalidad, a lo largo de una década y eran ya consideradas como interlocutores ante las autoridades públicas encargadas de llevar a cabo las políticas culturales, como hemos venido indicando, la estrategia de presentación conjunta y la performatividad de esta estrategia (con la inclusión del discurso académico y del mediático en la problematización sobre sus lenguajes y su territorialidad) potenció un espacio de reconocimiento simbólico asociado a determinadas posturas particularizantes y por tanto, capaces de modelar una identidad. Esta discursividad incluye determinadas posiciones sobre la práctica artística, sobre la inclusión de personajes y temas cotidianos o, en algunos casos, marginales, además de espacios íntimos o disparadores creativos en muchos casos localizados -histórica y geográficamente-, y sobre la relación entre Montevideo y la producción escénica en el litoral, estableciendo a su vez una modalidad de diálogo que se distancia de otras colectividades, como desarrollaremos en el segundo capítulo. Así también fue recibido por la prensa:

Es difícil hacer proyecciones, pero seguramente estemos ante un hecho significativo para la escena local. Si para los integrantes de los colectivos

³⁴ Imagina renunció a ATI en el año 2014, DeCartón lo hizo en el año 2017 y Sin fogón continúa integrando la Asociación hasta la fecha.

litoraleños puede ser positivo poder mostrar su trabajo en una programación pensada, integrada, que muestra la obra de cada uno en un contexto más amplio que permite identificar una posible estética común, para el público montevideano ha sido una posibilidad de reconocerse muy significativa.[...] (Flamia *Invasión litoraleña*)

El reconocimiento del público montevideano—al que apela el periodista—, dentro de una propuesta ligada a un territorio reconocido como distinto/otro, se perfila como consecuencia de un discurso que parece atravesar sus prácticas escénicas y que de alguna manera se detiene sobre la compleja relación entre Montevideo y el resto de los departamentos, en el campo teatral, y que tiene que ver con la integración en la diferencia, por lo que resulta significativa la integración de la agrupación montevideana El almacén dentro de la *Liga litoraleña de las artes escénicas* y en la producción del festival.

En esta misma nota periodística, Flamia propone la naturalidad con que el público montevideano recibe personajes “marginales” de dramaturgias europeas o estadounidenses, sin que estas problemáticas y personajes sean comunes en dramaturgias mucho más localizadas, a lo que nosotros agregaríamos “con notables excepciones”³⁵. Una conclusión como la propuesta por Flamia requeriría el estudio particular de la escena montevideana que integra este tipo de representaciones, para poder habilitar un contraste; no obstante, lo que sí es posible afirmar es que la visibilidad de estas poéticas «litoraleñas» y su inclusión dentro de la discusión de temas, discursos y estéticas que conforman el campo de la producción escénica nacional pareciera supeditarse a su organización colectiva, al conjunto de estrategias a través de las cuales se representan y a la naturaleza del diálogo que establecen con la capital.

³⁵Es claro que la dramaturgia rioplatense se constituye históricamente mediante este tipo de representaciones (Florencio Sánchez, Carlos Maggi, Armando Discépolo, Roberto Arlt, por poner escasos ejemplos), pero tal vez la afirmación de Leonardo Flamia esté sustentada en la apreciación empírica de la escena contemporánea, incluso de los últimos años, donde la marginalidad pareciera asociarse sobre todo a un estado psíquico más que a las consecuencias de un contexto social, económico y político de desigualdad o a las huellas simbólicas de la opresión ejercida por una estructura de dominación (con excepción de aquellas que tematizan sobre el *pasado reciente*). Tal vez en este sentido, con notables diferencias entre sí y con las agrupaciones en estudio, pueda contemplarse el conjunto de la dramaturgia de Gustavo Bouzas o la particular del espectáculo *Falta grave* (2016) de Lucía García o de *Cheta* (2018) de Florencia Caballero. Esta última desde una perspectiva opuesta a las de los espectáculos integrantes del corpus, justamente la de la “vista de afuera” de la marginación.

CAPÍTULO 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

2.1. Presentación

El estado de los estudios sobre la escena teatral no capitalina revela que se trata de un campo complejo, poco estudiado, con abordajes fragmentarios y principalmente desde enfoques no académicos. Este último rasgo brinda la oportunidad de acceder a visiones de mundo y sentires parcializados que forman parte de la historiografía de esta actividad teatral en particular y que merecen una observación desde el punto de vista académico. Esta observación habilita un diálogo con los discursos y sentires de los creadores locales representados y permite evaluar las implicancias del surgimiento del movimiento teatral en el Interior del país, dentro de un imaginario que forma parte aún de la producción teatral más reciente en estos territorios.

Fue posible relevar dos publicaciones monográficas (Ostuni 1993, 2011), una ponencia editada (Golovchenko 2009), así como una entrada en el *Diccionario biográfico de autores uruguayos* (Pignataro y Carbajal 2011) dedicada a Estela Golovchenko. Encontramos menciones aisladas a otros dramaturgos, directores o actores que resultan muy secundarios respecto a nuestro problema de investigación y que no forman parte de nuestro objeto de estudio, por lo que no las abordaremos. Existen también una serie de trabajos nuestros difundidos mediante actividades académicas y prensa, a los que únicamente haremos referencia como espacios para ampliar discusiones puntuales.

Por otro lado, hemos seleccionado una serie de artículos de prensa relacionados con las agrupaciones en estudio, con sus obras o con el debate sobre su contexto de producción. La diversidad de los medios y soportes en que aparecen estos materiales da cuenta de la diversidad de prácticas y sistemas teatrales que conviven en estos territorios y de la necesidad de definir, aunque sea artificialmente, determinados límites que viabilicen alguna de las líneas de análisis posibles.

En este sentido, a partir del marco de nuestro objeto de estudio y de las fuentes que conforman el estado del arte, nos referiremos parcialmente a la institucionalización del movimiento teatral del Interior mediante la fundación de la Asociación de Teatros del Interior (en adelante, ATI) y las Bienales de Teatro. A través de ello, buscamos dar cuenta de cómo se configura históricamente la tensión entre Montevideo y el Interior del país, para el caso acotado de estas prácticas teatrales. Este abordaje se realiza como parte de la discusión sobre los espacios de legitimación que forman parte del proceso de

construcción identitaria en estos territorios, así como la pluralidad de las prácticas que los conforman.

Este recorrido permite mostrar cómo el camino de separación de Imagina Teatro (Paysandú) y DeCartón (Carmelo) de la Asociación de Teatros del Interior, forma parte del proceso de construcción de una territorialidad alternativa, caracterizada por la búsqueda de modalidades cooperativas de vinculación, no institucionalizantes sino dinámicas, porosas y maleables. (Solís, *Litoral expandido* 25). Pero también, esta propuesta habilita el planteo de cercanías y distancias entre ATI y la ahora declarada *Liga litoraleña de las artes escénicas*. Por un lado, se observa cierta coincidencia en la agenda de búsqueda de caminos de distribución y reconocimiento y, por otra parte, se distancia de la Asociación en sus estrategias, especialmente en la modalidad de organización que ostenta y el tipo de diálogo que entabla con las autoridades gubernamentales, con el medio teatral montevideano y con la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay (en adelante, ACTU)³⁶.

2.2. Publicaciones: diálogo entre Omar Ostuni y Estela Golovchenko

Los dos trabajos de Ostuni (1993, 2011) son únicos en su especie; no hemos encontrado trabajos monográficos que se detengan en nuestro campo de estudio, más allá de estas publicaciones. Estos trabajos pretenden realizar una reconstrucción histórica y se valen para ello tanto de documentación de archivo –prensa, actas, materiales de difusión– y publicaciones de fuente diversa, como de la recopilación de anécdotas y reflexiones de fuente viva, todas ellas escasamente referenciadas; por lo que resulta difícil hacer un seguimiento de las fuentes.

El enfoque autoral de Ostuni es de carácter vivencial e intencionado pues, como expresamos, él es uno de los protagonistas de la historia del movimiento teatral del Interior³⁷. Tal rasgo permite observar, integradamente en la narración, un conjunto de

³⁶Hacemos notar que nuestra caracterización de ATI atiende únicamente a la narrativa de su creación, tomando como fuente a Ostuni, la revisión de la cobertura de prensa en el marco de las Bienales en que participaron espectáculos participantes del corpus y las acciones reseñables a partir de la documentación disponible. Esta caracterización deberá ser complementada por futuras investigaciones cuyo foco sea ATI, mediante entrevistas a los dirigentes actuales de la Asociación y reseñas de su actividad más reciente.

³⁷ Nos referiremos a “teatro del Interior” en el marco de la descripción de la producción que desarrolla esta categoría de ese modo, como es el caso de Ostuni y la narrativa que se realiza en torno a la Asociación de Teatros del Interior. A lo largo del trabajo, hemos evitado esta categoría a través de la perífrasis “agrupaciones no montevideanas”, pues las agrupaciones en estudio, en general, disienten con el uso del apelativo “del interior” para referirse a su actividad teatral. La justificación de este disenso recae en la percepción de que la categoría “del Interior” sugiere la existencia de un territorio y prácticas comunes a

valores, sentires y problemas que han formado parte de la perspectiva de las agrupaciones participantes de este movimiento, desde el inicio de su articulación hasta la creación de ATI.

Nos referiremos en primer lugar al libro *Por los teatros del interior* (Ostuni 1993), estructurado en dos partes. La primera de ellas se dedica a reconstruir las huellas de elencos, figuras y teatros en los distintos departamentos del interior del país desde el año 1858 hasta el año 1973. El relato se estructura a través de hitos puntuales que exaltan la tradición teatral a lo largo de estos departamentos. El foco de la narración está puesto en la antigüedad de esta actividad, incluyendo además un eje que será clave a lo largo del libro: la integración del movimiento teatral del Interior en la historia del teatro nacional. Prueba de esto es el título de la introducción: “Desde lejanos tiempos el teatro del interior fue uruguayo.” (12).

Otro eje fundamental que empieza a marcarse en la primera parte de *Por los teatros del interior* es la puesta en valor del esfuerzo y la dificultad con que este movimiento consigue organizarse, sobre las huellas de una tradición que se defiende como autóctona y que cuenta con sus propios protagonistas. Ya desde el título de esta primera parte, “Los trabajos y los días”, el autor dirige la lectura de su ensayo hacia la obra homónima de Hesíodo, mediante dos comparaciones. Por una parte, da muestra de la naturaleza diversa de los materiales que conforman la obra, integrando géneros y estilos provenientes de la tradición oral, y por otro lado, asocia la actividad teatral al trabajo comprendido como destino humano sólo franqueable mediante sacrificio y esfuerzo.

En este sentido, empieza a dibujarse discursivamente una oposición implícita con Montevideo, en primer lugar por la constante insistencia en recalcar el carácter “nacional” del movimiento, haciendo de ello una reivindicación en busca del reconocimiento de esta pertenencia. Esta reivindicación sugiere, a su vez, la percepción de una identidad que se empieza a construir, ya desde sus inicios, en tensión con otro, un ente exterior al que se debe presionar para conseguir el reconocimiento de un valor que se entiende como natural –la pertenencia a una cultura nacional–, pero que no parece estar integrado en la imagen que se percibe de sí mismo y resulta, por tanto, un espacio de conflicto.

Esta percepción es abordada por Estela Golovchenko (2007) en una ponencia realizada en el II Coloquio Internacional de Teatro (FHUCE, Universidad de la

todas las agrupaciones, y esta es justamente la propuesta del movimiento que da pie a la fundación de ATI, por lo que hemos respetado, en este contexto, su nomenclatura.

República) e integrada en la publicación *Dramaturgia interior*, del año 2009³⁸. Golovchenko expresa la estigmatización que conlleva el uso del apelativo “del Interior”. Según la autora, esta expresión tiene una ambivalencia que va desde “la desazón” hasta el “el orgullo”. (*Teatro interior* 17) La dramaturga explica que en los matices que conforman esta oposición se cifra el vínculo que se establece no sólo con Montevideo, sino también entre los mismos habitantes de un Interior que ella considera demasiado diverso como para reclamarse a sí mismo como un todo integrador. En este sentido concuerda con el parecer que Darío Lapaz y Leonardo Martínez han expresado en sucesivas entrevistas: el de la diversidad que compone la actividad teatral del Interior.

Según Golovchenko, los públicos tienden a reproducir esta ambivalencia asociada a la expresión “del Interior” en las dinámicas de auto percepción y de auto representación. Es posible que este procedimiento se asiente en una desigualdad histórica con la capital que produce desventajas especialmente notorias en el campo del reconocimiento simbólico. En este sentido, la autora – luego de haber participado ella misma de la articulación de ATI y tras quince años desde *Por los teatros del interior* – puntualiza en un tipo de agenda que se distancia, en parte, de la de Ostuni:

Parecería inadecuado hacer una reivindicación del movimiento teatral del interior, siendo que ya hemos procesado un largo camino de ajuste de cuentas con el macrocefalismo de nuestro país. A esta altura sería ridículo hacer el papel de víctimas en un mundo donde el acceso a la cultura se hace cada vez más inmediato. [...] Sin embargo, los vestigios de esa dependencia con Montevideo siguen jugando en contra de nuestra confirmación como artistas. Y esto no lo digo en un sentido económico exclusivamente, porque ya sabemos que eso nos atañe a todos por igual, sino en el sentido de la dignidad, incluyendo este aspecto fundamental del fenómeno teatral. (*Ibid*)

El pedido de Golovchenko ubica la situación de desventaja particularmente en el plano del reconocimiento simbólico, no mediante el reclamo de la pertenencia a una “cultura nacional” ni del acceso a determinados recursos materiales, sino de la autonomía necesaria para la puesta en valor de su actividad teatral en sí misma; es decir, sin que su valor se determine respecto a otra o a partir de esa mirada. A propósito de esto, la dramaturga narra algunas anécdotas sobre cómo su obra se reconoce en Fray Bentos a partir, justamente, del reconocimiento que se le otorga en Montevideo, mediante la cobertura en prensa nacional y la nominación a los premios Florencio Sánchez (ACTU). Profundizaremos más adelante sobre la participación de ACTU en la construcción de este

³⁸ Este libro es producto del proyecto homónimo llevado a cabo en el 2008 por el Programa Laboratorio (DNC-MEC). En el tercer capítulo nos referiremos en profundidad a este proyecto.

espacio de reconocimiento en el imaginario de los artistas locales, como aspecto que empieza a ser retratado ya en las publicaciones de Ostuni.

El otro asunto señalado como central en la primera publicación de Ostuni– la puesta en valor del sacrificio como inherente al trabajo– da cuenta de un discurso que aparece con frecuencia no solo en Ostuni, sino en la narrativa asociada a ATI. Este tema se encuentra matizado también en la ponencia de Golovchenko:

En el interior existe un teatro extendido y aplazado, tan sacrificado como cualquiera, tan empeñoso como tantos, pero que en su valiente lucha por sobrevivir ha claudicado a ser parte de la historia, porque la escriben otros, y sin la historia escrita es dudosa nuestra presencia en el mundo. (*Teatro interior* 20)

Para la autora, «el sacrificio del creador teatral» sería un punto de encuentro con toda actividad nacional, es decir, un aspecto asumido de pertenencia a ese todo, tal vez el más penoso; mientras que la verdadera reivindicación radicaría en ocupar un espacio, hasta ahora negado, en “la historia”. Esta última imaginamos que aspira a ser una categoría amplia (publicaciones, premios, investigación académica, inclusión en programas educativos, etc.) que supera lo historiográfico y representa una aspiración a cierta trascendencia habilitada por el reconocimiento.

Además, a nivel discursivo, la participación de los creadores teatrales del Interior en “la escritura de su propia historia” no es siquiera considerada, pues se entiende que es un espacio inaccesible. Esta imposibilidad parece justificarse en el trabajo que conlleva la propia subsistencia de la actividad teatral, lo que apunta en definitiva a un asunto de desigualdad. Finalmente, el reclamo no deja de ser la necesidad de validación mediante una mirada externa.

Sobre este punto resulta particularmente iluminadora la anécdota de Golovchenko sobre un espectador local que, pretendiendo felicitarla por su trabajo, le expresó que merecía estar en Buenos Aires (21), lo que reproduce en otra escala, una auto percepción de inferioridad asociada al territorio, que es histórica y que se corresponde con una sensibilidad particular asociada a la estructura centro-periferia.

En su segundo libro (2011), Ostuni utilizará la afirmación de Golovchenko sobre “la autoría de la historia” como epígrafe para fundamentar la importancia de su propia obra. Lo cierto es que la visión de Ostuni no ha conseguido configurarse del todo como una historia que permita el reconocimiento de ese otro/montevideano, prueba de ello es que encontramos pocas referencias a su obra en otros autores.

Creemos que esto ocurre, en primer lugar, porque estas publicaciones pretenden retratar un camino específico, que si bien parte de una contextualización histórica de más

largo aliento, se centra en la historia de un movimiento teatral en particular (el que lleva a la creación de ATI), a través de un estilo entusiasta y expresivo. En segundo lugar, sus obras parecen dirigirse a un lector específico también, interesado en reconocer las anécdotas, las figuras, los espacios y el detalle de los datos expresados como curiosidades en sí mismas. Esto sugiere la configuración de un lector cercano, cuando no perteneciente al movimiento mismo, a los públicos o a las instituciones involucradas.

Por otra parte, su modalidad de escritura no termina de integrarse en un discurso académico ni busca dialogar desde ese lugar, con una academia que no deja de ser principalmente montevideana. Profundizaremos sobre estas apreciaciones en el comentario de *El otro teatro uruguayo* (2011), donde el autor desarrolla los principales núcleos temáticos introducidos en su ensayo anterior.

Hemos dicho ya que la segunda parte del libro del año noventa y tres *–Por los teatros del interior–* se dedica exclusivamente a retratar la articulación del movimiento teatral del Interior, desde la aparición de agrupaciones independientes hasta la fundación de la ATI. En el medio localiza los Encuentros de Teatros del Interior (1982, 1983, 1984, 1985), caracterizando su desarrollo hasta la realización de la primera Bienal de Teatros del Interior (1987), estas dos modalidades de intercambio continúan siendo pilares en la actividad de ATI hasta el presente.

En esta segunda parte se observan dos rasgos que podrán apreciarse también en la publicación siguiente y que parecerían responder a una poética y a un discurso identificable con la Asociación. Haremos estas apreciaciones a modo de hipótesis para futuras investigaciones que tomen como centro el trabajo de la ATI, labor que escapa a nuestro propósito y que requeriría un trabajo de campo específico. Plantearemos estos puntos únicamente con fines descriptivos, para dar cuenta de la naturaleza del aporte de los trabajos de Ostuni para investigaciones que tomen en cuenta las prácticas de los creadores y sus discursos en el estudio de sus poéticas.

El primer rasgo es la centralidad discursiva de la relación entre la labor de creación (o de difusión cultural) y la construcción histórica (o incluso “patriótica”), especialmente acentuada en las voces de artistas sanduceros. Esta podría explicarse de un modo causal y pendiente de estudio y profundización, en el imaginario histórico detrás de la “heroica Paysandú”, integrado en la construcción de ciudadanía en el discurso local.³⁹

³⁹ Contrastaremos más adelante este imaginario con el trabajo de *Imagina Teatro*, que como dijimos, ha desarrollado una línea de investigación en torno a espacios patrimoniales y desmontaje de relatos históricos, lo haremos en particular a partir del estudio de *La defensa* (2012).

Este primer Encuentro-dijo D. Benítez- pasa a ser patrimonio no sólo de nuestra ciudad, sino del país, como expresión pujante del amor al teatro, cuando éste se transforme en un hecho real. Esto es una tarea patriótica-agregó- gestada en medio de dificultades de todo orden. (135)

Hoy tenemos una tarea mucho más difícil, como es la búsqueda entre todos de un teatro nuevo, un teatro que exprese el sentir auténtico de nuestra realidad histórica, un teatro comprometido [Diva Merello] (142)

El segundo rasgo es la integración de figuras reconocidas en el medio montevideano –directores, actores pero sobre todo críticos– como observadores y contrapartes que pudieran incidir en la consolidación de una actividad teatral que se percibe como diversa y en algunos casos, en etapa de desarrollo. Valga señalar que no se trata de la integración de estas figuras en elencos o con propuestas propias (desconocemos si la hubo pues no se reseña como tal), sino como integrantes de jurados o facilitadores de actividades formativas.

Así en la convocatoria al primer Encuentro (1982) se afirma: “el móvil principal es lograr acrecentar en lo posible el nivel, medios y alcance de la siembra cultural que realizan con su actividad” (133). Esta primera muestra se anunció como “no competitiva”, rasgo que fue cambiando a lo largo de su desarrollo. Así, por ejemplo, en el tercer Encuentro se expresa inconformidad con el nivel alcanzado y la necesidad de trabajar “para formar público, actores y técnicos en un espíritu de profesionalidad y estar en un pie de igualdad con los otros sectores del Teatro Nacional [sic]” (153); de nuevo aparece la percepción de desventaja y la tensión por el reconocimiento como parte de una “cultura nacional”.

El valor de esta estrategia de integración de la mirada montevideana, en especial de ACTU, aparece en el discurso de Ostuni por ejemplo a partir del lugar que se le da a la entrega del premio Florencio Sánchez (ACTU). Se aborda este tema en cuatro apartados del libro, enfatizando en cómo este reconocimiento viabilizó la programación en otros espacios: así Teatro Eslabón (Canelones) participó del Festival Iberoamericano de Cádiz (1989) y de la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (1988), de la que también participara Sin fogón en el año 1991, tras su premiación como mejor espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior. Queda clara la importancia histórica de tal reconocimiento para la distribución de los espectáculos y su visibilidad, además del contraste con las escasas repercusiones del reconocimiento en la actualidad.

Ostuni no problematiza el hecho de que los grupos no montevideanos no suelen incluirse en las ternas de nominaciones a este premio en categorías distintas a la “Mejor

espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior”, conocida popularmente como “Mejor espectáculo de Teatro del Interior”, nombre que tuvo en sus primeras ediciones. Hasta el momento hemos encontrado escasas nominaciones de elencos no montevideanos en categorías de perfil nacional⁴⁰: *El lugar* de Teatro Eslabón, nominada en la categoría “Revelación” (1987) y *Juan Sueña* de Sin fogón, nominada en la categoría “Escena alternativa” (2015). No es necesario hacer notar que en ambos casos se trata de categorías marginales.

Finalmente nos referiremos a *El otro teatro uruguayo* (Ostuni 2011), con un título que prevé la centralidad de la perspectiva montevideana en la mirada historiográfica. Este libro sistematiza la historia del teatro en el Interior a partir de la formulación de dos “Edades de oro” (la primera de 1953 a 1973 y la segunda de 1973 a 1985) y una “Época contemporánea” con tres momentos. Si bien estas categorías se encuentran metodológicamente poco justificadas, servirán aquí para guiar el comentario.

Interesa a nuestro trabajo el segundo momento (1997-2004) de la “Época contemporánea”, en el que se incluye el surgimiento de Imagina Teatro, y el tercer momento (2005-2010) del que se puede inferir el auge de tal agrupación, aún como participante de este movimiento. Destaca que esta última mención esté en un apartado titulado “Panorama desde el optimismo” (163). Otras menciones a Imagina, además de las relativas a las obras con las que participa en las Bienales, incluyen: su actividad “continuada y variada”, la obtención de varios premios Florencio al Mejor espectáculo Bienal de Teatros del Interior y la propuesta del *Bus turístico* del año 2007. (167, 170-171, 180) Finalmente, Ostuni observa en el trabajo de Imagina una preocupación por el diálogo entre la realidad social y la creación artística que, a su parecer, había caracterizado la producción de la “Segunda edad de oro” y que es retomada por este grupo desde otro enfoque, con una buena recepción del público.

Aparece en la publicación del dos mil once un problema que apenas llegaba a esbozarse en la anterior. Se trata del valor simbólico de la interacción con la Dirección Nacional de Cultura (DNC–MEC) a través, por ejemplo, de la participación de elencos del interior en el proyecto *Desembarco* (2009) y en el ya mencionado *Dramaturgia interior* (2008-2009). Este tipo de proyectos emergen en el marco del proceso de institucionalización cultural que se produce en el periodo, con la estabilización

⁴⁰ Más común es la nominación a directores, actores o técnicos, radicados en cualquier parte del país, que participan de montajes montevideanos.

democrática y la aparición más sistemática de políticas culturales con perfil de descentralización o de democratización cultural.

De la mano con la puesta en valor del relacionamiento con la DNC, aparece en Ostuni una creciente preocupación por la pérdida del apoyo económico brindado anteriormente por las autoridades departamentales y nacionales para la realización de las Bienales, sumado a la paulatina retirada de la participación de los críticos en las actividades del movimiento, con la permanencia (hasta la fecha) de algunos integrantes de ACTU. Esta retirada se puede ejemplificar con lo sucedido en el año 2012, cuando la Asociación fue representada únicamente por Gloria Levy, quien fue la encargada de designar los ganadores de los premios Florencio Bial de Teatros del Interior (2013). La prensa local hizo notar que este es el único premio que no contó con la participación de todo el jurado, sino de un único miembro. (El telégrafo *Imaginateatro ganó...* 13)

Finalmente, en el tercer capítulo dedicado a la “Época contemporánea”, Ostuni se refiere a la disminución de la actividad teatral de los grupos, a la desaparición de elencos y a la disminución del público. Al mismo tiempo, sugiere un contraste con la actividad de Imagina que, lejos de ser parte de este panorama, intensifica su actividad, gestiona sus propios recursos en diálogo con las autoridades gubernamentales, así como actividades de intercambio y formación, como lo fue el encuentro con Eugenio Barba y Julia Varley en el año 2006. (*El otro teatro uruguayo* 169).

2.3. Relevamiento de prensa

Como señalamos, la cobertura de prensa de la actividad de las agrupaciones en estudio suele limitarse a la reseña de espectáculos para su difusión, a través de la información proporcionada por las propias agrupaciones. No obstante, como se detalló en el primer capítulo, la aparición de la *Liga litoraleña de las artes escénicas*, en el marco de la primera edición del *Festival Cercanías* (Sala Verdi, 2017) generó una cobertura mediática inusitada en la actividad de las agrupaciones en Montevideo, con otro tipo de notas de prensa escrita y entrevistas de radio. Destacan la entrevista realizada por *La diaria* (Courtuosie 2018) a Darío Lapaz, Leonardo Martínez y Juan Frache, y dos notas publicadas en el *Semanario Voces* (Flamia, *Cercanías litoraleñas e Invasión litoraleña*); entre estas últimas figura una entrevista a Leonardo Martínez y Darío Lapaz.

En todos estos casos, se observa una apertura de los medios hacia la presentación de los discursos y posturas de las agrupaciones mismas o de sus espectáculos. Así, por

ejemplo, se refieren a lo que podría representar para el público montevideano el acceso a esta escena “litoraleña” (Flamia, *Cercanías litoraleñas*) o se cuestionan sobre en qué radica, si existe, la “particularidad” de los modos de ver y hacer teatro que se proponen (Courtoise 2018). Esto podría contrastar con aquellas que buscan difundir tal festival desde estrategias más “Montevideo-céntricas”, como la del *Semanario Búsqueda*, que presenta esta programación bajo el título “Actúa Demassi⁴¹. Festival Cercanías en la Verdi” (p.57).

En el apartado 1.5.2 hemos analizado los principales temas abordados en las notas señaladas. En síntesis, mediante estas notas es posible observar cómo los artistas estudiados describen sus modos de hacer teatro a través de la presentación de rasgos generales asociados tanto a estrategias de gestión, como a elementos evidentes en las poéticas de sus obras. Más relevante aún es la evidencia en este conjunto de notas de un procedimiento discursivo que podría indicar un rasgo compartido entre las agrupaciones. Se trata de la problematización de la existencia de elementos en sus prácticas que pudieran ser asociados a una «litoralidad» como oportunidad para desestabilizar la existencia de “un teatro del litoral” *per se*. Principalmente, se observa la búsqueda de desestabilización de cierta postura determinista que pretenda limitar la descripción de sus prácticas teatrales y las de otras agrupaciones de la región –emparentándolas entre sí– a la ilustración temática o idiosincrática de un territorio, entendido en su acepción geográfica.

No obstante, como también observamos, los entrevistados aprovechan la cobertura mediática para proponerse como “litoraleños”, asociando el apelativo a algo más cercano a una cosmovisión orientadora de su práctica teatral. Por ejemplo, encontramos referencias a prácticas frecuentes en sus propios espacios (por ejemplo en la relación con el público o con los procesos de producción y distribución de los espectáculos) y más frecuentemente, referencias a espacios de la memoria colectiva y afectiva, en los que inevitablemente aparecen elementos de índole territorial (por ejemplo alusiones al lenguaje común o a espacios y relatos históricos o a una trayectoria compartida dentro de una red local de intercambios artísticos).

Por otro lado, hemos hallado cuatro reseñas periodísticas enfocadas específicamente en algunos espectáculos incluidos en el corpus y anteriores a la primera edición de

⁴¹ Reconocida actriz de origen fraybentino que desarrolló su carrera en Montevideo, como integrante de la Comedia Nacional. Demassi protagoniza, junto a Sebastián Barret, el espectáculo *La hospitalidad* (2017), al que nos referiremos en el capítulo 5. En este mismo sentido encontramos también una referencia a este espectáculo en el libro de Fernanda Muslera *Sin maquillaje. Historias de la comedia nacional del S.XXI*: “Su siguiente proyecto fue uno muy anhelado, ya que significó actuar por primera vez en su vida en su Fray Bentos natal [...]” (Muslera 580)

Cercanías. Estas notas si bien muestran lecturas parciales, en algunos casos escasamente argumentadas, dan cuenta de otras miradas acerca de algunos de aquellos temas que en el grupo de publicaciones posteriores al 2018 son abordados desde la perspectiva de las propias agrupaciones, con posturas explícitas. Es decir, estas notas aportan una mirada externa sobre los espectáculos y las prácticas escénicas de las agrupaciones.

Leonardo Flamia (2012) centra su comentario de *La defensa* en la descripción de los personajes, encontrando como elemento común entre ellos su condición de “marginales” y “fracasados”. No se detiene en la descripción de los motivos de tal marginalidad, con respecto a qué resultan excluidos y cómo se conecta esta condición con el hecho histórico al que refiere el título de la obra (*La Defensa de Paysandú*); no obstante, resalta vehementemente la importancia de este suceso en la identidad sanducera (27). Tratando de hilar los elementos que el periodista únicamente yuxtapone, encontramos en su lectura una centralidad de la oposición entre «gloria» y «olvido», como tensión que podría organizar una paradoja dentro de la trama: son estos personajes excluidos y olvidados quienes tratan de llevar a escena el hecho histórico más visible y patente en el imaginario cívico de Paysandú. Partiremos de esta premisa para modular nuestro análisis de esta obra, en el capítulo 5.

En la misma línea de Flamia, Sebastián Maga (2015), del diario maragato *Primera hora*, al describir el argumento de la obra *Manduraco, el Cabortero* (2014) focaliza en la oposición entre «gloria» y «derrota», lo que supone un rasgo coincidente en ambas lecturas, para obras de Imagina con dos años de diferencia en su estreno. Por otra parte, interesa en las visiones tanto de Flamia como de Maga, su observación de la mirada del espectador.

En ambas reseñas se busca caracterizar el pacto de expectación o al menos de jerarquizar lo que sucede en la recepción como un rasgo importante para cada una de los espectáculos comentados. Ninguno de los dos autores explica la naturaleza de esa relación con el espectador, aunque ambos la evocan como aspecto central de su propia experiencia de expectación. En este sentido, la descripción de Maga, desde un tono emotivo, traduce lo que parece un efecto de la ficcionalización del público⁴², rasgo central del dispositivo escénico de *Manduraco, el cabortero*:

En conexión directa con la sonrisa, la emoción, la identificación, hace de su profunda soledad una experiencia compartida que no tarda en ponernos en el

⁴² En *Manduraco, el cabortero* el público se encuentra ficcionalizado como asamblea que asiste a la fundación de la “Asociación de amigos de Manduraco, el cabortero”, boxeador retirado y personaje protagonista de la obra. Esta obra será analizada en el capítulo 4.

cuadrilátero. [...] Y ahí experimentamos –profundamente- lo que es estar contra las cuerdas, tambaleando, sin chance de diluir responsabilidades y sabiendo que nuestro destino depende de nosotros mismos. (8)

La utilización de la primera persona del plural no deja duda de que la lectura observa una cercanía o una inclusión del espectador dentro de la experiencia presentada por el personaje principal, aunque no hay una propuesta sobre los medios escénicos que habilitan tal procedimiento. Más discretamente, Flamia, en su comentario de *La defensa*, hablará de personajes que generan “cariño”, admitiendo que podría haber lecturas a las que no está accediendo, pues su atracción por los personajes lo motiva a guiar el comentario desde ese lugar (27). Observaremos en los capítulos siguientes la configuración de los personajes y del esquema de recepción en estos espectáculos, esperando aportar posibles fundamentos para tales impresiones.

Una de las “otras lecturas posibles” que plantea Flamia es, tal vez, la que presenta Sánchez (2012), crítico teatral del diario sanducero *El telégrafo*. En su comentario de *La defensa*, Sánchez focaliza sobre tres aspectos. En primer lugar, observa una búsqueda de identidad y razón de ser por parte de los personajes, a quienes valora como “estancados”, atrapados “en un mismo mundo, en una misma historia, en una misma desesperanza” (15). Por otro lado, ubica un conjunto de referencias a rasgos estéticos asociados con la llamada “época dorada” (Ostuni 2011) del teatro sanducero, llegando a calificar la obra de “Memorial del teatro sanducero” (Sánchez 15). Finalmente, realiza una lectura de la relación entre las problemáticas de los personajes, la situación dramática– el ensayo de una obra teatral acerca de La defensa de Paysandú– y lo que representa el episodio histórico que da nombre a la obra, concluyendo que la salida posible al estancamiento de los personajes está en su inserción en este fragmento de historia que los podría inmortalizar. En este punto coincidiría con la oposición entre «gloria» y «derrota» señalada por los otros críticos.

No se aborda en las reseñas cuáles son los alcances de la metateatralidad en la lectura del conflicto de los personajes, ni en la relación con el episodio histórico aludido por la pieza teatral que los personajes ensayan. Por otra parte, si bien la lectura de Sánchez halla elementos centrales para la discusión del espectáculo, parece filtrarlos desde una perspectiva más cercana al melodrama, ignorando el uso que la obra hace del humor para presentar las situaciones y sobre todo, los rasgos paródicos que participan del juego metateatral. Nuestro análisis de la obra (capítulo 5) intentará referirse particularmente a estos aspectos.

Finalmente, otro eje que aparece en este conjunto de publicaciones es el destaque de las estrategias de creación para el caso de Imagina. De nuevo es Flamia (2017), del semanario *Voces*, quien entrevista a Darío Lapaz y Danilo Pandolfo en una nota que busca hacer un recorrido sobre la historia de Imagina. En esta nota destaca el “hacer reflexivo” y la creación mediante la modalidad de *dramaturgia escénica* partiendo de temas e imaginarios cercanos a los creadores (60). Por otro lado, Sánchez (2012) destaca la solidez del elenco y el carácter colectivo de la creación de *La defensa*, aunque atribuye a este carácter la percepción de “altibajos” en la dramaturgia (15). En los capítulos dedicados al estudio de las poéticas nos referiremos a las metodologías creativas mencionadas y las implicaciones del carácter colectivo en la creación dramática, propuesto por estos autores como un rasgo distintivo.

CAPÍTULO 3. DRAMATURGIA DE GOLOVCHENKO – Y RELACIONES CON LA DRAMATURGIA DE IMAGINA Y DE CARTÓN A TRAVÉS DE LEONARDO MARTÍNEZ

3.1. Presentación

En este capítulo describiremos algunos rasgos de la dramaturgia de Estela Golovchenko a partir del análisis puntual de la obra *Vacas Gordas* (2003) y de la referencia a algunos temas y procedimientos formales –especialmente en cuanto a la construcción dramática y a la caracterización de los personajes y su funcionalidad en el discurso dramático– en las obras *El pan nuestro de cada día* (2007) y *La murguita* (2009). Nos interesa realizar un examen acotado de tales aspectos para sintetizar algunos procedimientos dramatúrgicos y temáticas que propondremos como comunes a la dramaturgia de Leonardo Martínez Russo y, con algunos matices, a la dramaturgia de los espectáculos *Manduraco, el cabortero* (2014) y *La defensa* (2012) de Imagina Teatro, de los que nos ocuparemos en los capítulos 4 y 5. Esperamos poder observar también las distancias que toma Martínez Russo respecto al legado de Golovchenko y la relación entre los rasgos destacados y los respectivos contextos de producción de ambos dramaturgos.

Propondremos que existen diferencias importantes en los contextos de producción, más allá de pertenecer a generaciones distintas o de, efectivamente, compartir el contexto geográfico y algunas de las plataformas de producción y distribución de sus obras. Teatro Sin Fogón se encuentra vinculado a la red que conforman las otras agrupaciones en estudio como elenco participante de los espacios de distribución de los espectáculos: integrando la programación con obras propias o fungiendo como sede. Integró, por ejemplo, Teatro en red y ha participado con cierta asiduidad en el *Festival de Teatro del Litoral y del más allá*. Se constatan también intercambios artísticos o colaboraciones puntuales con las otras agrupaciones; por ejemplo, Sebastián Barrett, actor de Sin fogón, integró el elenco de la última edición del *Bus turístico* producido por Imagina, y DeCartón ha montado espectáculos con dramaturgia de Estela Golovchenko.

Sin embargo, las prácticas de esta agrupación se distancian de las que caracterizan la actividad de Imagina y DeCartón. La agrupación dirigida por Roberto Buschiazzo y Estela Golovchenko suele incorporar más frecuentemente en su repertorio textos dramáticos de múltiples procedencias y realizar principalmente temporadas en su sala teatral, además de ser el único grupo de los estudiados que continúa afiliado a la

Asociación de Teatros del Interior y participa activamente de sus Encuentros y Bienales. En este sentido, argumentaremos que el legado de Sin fogón aparecería en las poéticas de las obras del corpus a través de algunos núcleos temáticos y estrategias dramáticas asociados a la obra de Estela Golovchenko y reinterpretados o desarrollados por Leonardo Martínez Russo, figura clave transversal al trabajo reciente de todas las agrupaciones estudiadas, formado precisamente en Sin fogón y vinculado a esta agrupación como director asociado.

3.2. Perspectiva crítica y marco teórico y conceptual

De acuerdo con la perspectiva que hemos venido planteando, nos interesa realizar un análisis situado que parta de la consideración del teatro como discurso, según Villegas (2005): “[...] un acto de comunicación entre un emisor y un destinatario (receptor) en una situación específica [...] para construir un imaginario social y comunicar un mensaje a sus receptores”⁴³ (15). Por tanto, cuando nos refiramos al *discurso dramático* de las obras, estaremos entendiendo *discurso* en este sentido, como mensaje que codifica un imaginario social propio del texto, en diálogo con un imaginario social externo, en un contexto específico, y que, en tanto mensaje, es portador de determinados elementos ideológicos. (cf. Villegas *Para la interpretación...* 115-130)

Por este motivo, organizaremos la descripción de los procedimientos a partir de algunas categorías conceptuales desarrolladas por Juan Villegas (2000), que parten de la consideración del texto dramático como “objeto cultural”, es decir, como medio que expresa o muestra una concepción de sociedad y una función de la práctica teatral en relación con la representación del ser humano y sus vínculos. (16) La estrategia propuesta por este autor es enunciada como una pragmática del texto dramático y espectacular. Así considerará el teatro, en tanto práctica cultural, como

una producción de significados, un acto de comunicación dentro de un determinado contexto social y político, por lo tanto está codificado de acuerdo con los códigos legitimados dentro del sistema cultural del productor y del destinatario potencial. Involucra la competencia del destinatario potencial para descifrar el mensaje. Se entiende “pragmática” en el sentido de interpretar las prácticas culturales como medios de comunicación, codificadas de acuerdo con los códigos específicos en el contexto cultural en el cual se producen. Pragmática, a la vez, implica la utilización práctica de los objetos de la cultura por parte de los productores de los mismos. (29)

Esta perspectiva crítica será particularmente visible en el apartado dedicado al análisis de *Vacas Gordas* (2003), obra central dentro del corpus de este capítulo. Como

⁴³ Una primera definición del teatro como práctica discursiva aparece ya en Villegas (1988).

hemos señalado, los comentarios de *El pan nuestro de cada día* (2007) y de *La murguita* (2009) estarán circunscritos al hallazgo de ciertos elementos que puedan ser contrastados, en los capítulos siguientes, con el análisis de las obras que conforman el corpus central. En las conclusiones de este capítulo presentaremos tales cruces, para su contraste posterior. Hemos dispuesto de esta manera el análisis para poder ahondar en los objetivos que se propone el trabajo, atendiendo al rol de Teatro Sin fogón dentro de las agrupaciones estudiadas y al aporte específico de la dramaturgia de Golovchenko dentro de los rasgos que propondremos como comunes.

De la misma forma, tal como adelantamos en la presentación del capítulo y desarrollaremos en las conclusiones, partiendo de la hipótesis de que Teatro Sin fogón no comparte muchos de los rasgos que sí observaremos en las otras agrupaciones; nos interesa proponerlo como grupo de contraste que, al actuar dentro y fuera de la territorialidad performada⁴⁴, nos permita describir, al menos como propuestas para próximas investigaciones, los rasgos estéticos y pragmáticos que conforman específicamente las prácticas de las agrupaciones estudiadas.

Partiendo, con Villegas, de que existe un imaginario social constituido por el texto y que este se encuentra determinado o se conforma como tal por el discurso dramático, nos interesa observar cuál es la propuesta de sentido que se desprende de los indicios y de los códigos del intérprete –los nuestros y del lector/espectador codificado–, atendiendo a la funcionalidad de los constituyentes del texto respecto al imaginario social e imagen de mundo que constituye. (31-32).

El punto de partida será la observación de los personajes, atendiendo a su identidad, es decir, qué tipo de valores portan, en qué contexto se ubican al interior de la ficción y cuál es su función con respecto a la acción dramática. Interesará observar si son representativos de un sector de mundo, si se constituyen en fuerza activa en el proceso de la acción y finalmente, cuál es su inserción en las conflictividades sociales a las que refieren y cómo participa su composición de la tradición dramática en la que se inscriben las obras. (82-85) Para la descripción formal podremos referirnos a su *motivación* entendida como “fuerza impulsora”, atendiendo tanto a su “dimensión dramática” como a su “dimensión ideológica” (85), así como a las técnicas de caracterización empleadas.

De la mano con la observación de los personajes, podremos describir los *motivos* que aparecen en las obras estudiadas y su funcionalidad respecto al discurso dramático,

⁴⁴ Tal como ha sido descrito en el primer capítulo.

atendiendo a que, según Villegas: “[el motivo] por una parte, se subordina ideológicamente a la visión de mundo y el mensaje implícito en cada texto. Por otra, su recurrencia dentro de un texto le hace adquirir matices según sea la fase de la acción dramática que aparece” (101), es decir, permite incorporar las dos dimensiones descritas para el caso de la motivación del personaje (dramática e ideológica). De esta forma será posible valorar también su relación con el *ideologema* como: “una de las plasmaciones de motivos recurrentes en un determinado momento histórico con proyección de su significación ideológica” (102). Para Villegas, la comprensión del *motivo* incorpora su naturaleza estructural como unidad mínima significativa, sumado a su valoración visual: “como imágenes o sistemas de imágenes recurrentes”, en estrecha relación con *ideologemas* (100). En este sentido, la búsqueda planteada sería la identificación de los motivos en la construcción dramática y su participación en la denotación del imaginario social. (105)

Para la articulación entre la *construcción dramática* y el imaginario social, atendiendo al destinatario y su función en la significación del texto conforme a su competencia y contexto, podremos referirnos al concepto de *mundo posible*, descrito por Villegas de la siguiente forma:

Se entiende el mundo posible como la imagen de mundo que funciona como referencia al imaginario social del texto y sirve al receptor como medida de lo posible y esperable dentro de la situación y la información proporcionada por el imaginario social fundador del texto. El mundo posible del receptor, en consecuencia, funciona constantemente como validador o invalidador de la “realidad” y verosimilitud de la del mundo ficticio. (116)

Observaremos este aspecto sobre todo en el análisis de *Vacas Gordas* (2003), con especial énfasis en su contexto de recepción. En el análisis de las otras obras del corpus de este capítulo, de manera más acotada, nos podremos referir al *mundo posible* en cuanto hace parte de la imagen de mundo construida por el texto y por tanto, del discurso dramático.

3.3. Vacas gordas (2003)

3.3.1 Descripción de la obra y contexto de recepción

El argumento gira alrededor de dos hermanos apenas adolescentes (Michino y Renata) que se esconden en un frigorífico abandonado tras robar una vaca viva a la orilla del camino. El espacio del frigorífico funciona como refugio en el que imaginan el

provecho que podrían sacar de la vaca, así como las consecuencias y sanciones que podrían recibir en el caso de ser atrapados. Este mismo frigorífico será el escondite de una importante suma de dinero por parte de unos estafadores, por lo que los niños (y la vaca) se ven involucrados inesperadamente en los avatares de este movimiento delictivo. Se trata de niños/adolescentes en situación de desamparo extremo, económico y familiar, que forman parte de una comunidad mermada y deteriorada por la pobreza y el abandono, pero que cuenta con un imaginario de prosperidad asociado al momento de mayor actividad económica del mismo frigorífico donde ahora se esconden.

La obra cuenta con doce escenas en las que participan ambos personajes. Estas escenas se encuentran yuxtapuestas, sin transiciones, cada una determinada por el desarrollo de una única situación, con principio y fin. Cada escena va sumando a la construcción dramática⁴⁵ distintas informaciones que hacen avanzar la acción dramática y van completando las variables que permiten al receptor observar la complejidad del imaginario social que constituye.

El texto de *Vacas gordas* fue galardonado con el Primer Premio del Concurso Nacional de Obras de Teatro de la Comisión Fondo Nacional de Teatro (COFONTE) del año 2002 y el Premio Florencio al Mejor Texto de Autor Nacional otorgado por ACTU, tras su estreno en el año 2004 en el emblemático teatro El Galpón, en Montevideo. El año de estreno parecería sugerir una recepción enmarcada por la memoria y las huellas sociales de la cercana crisis financiera del 2002. Este marco justificaría, independientemente de que la obra no se lo propusiera⁴⁶, la decodificación de una analogía entre los procesos históricos evocados por el espectáculo y la situación social y económica reciente: la crisis cuyas consecuencias aún son notorias al momento de su estreno. Afirman Amarante *et. al* (2005):

[...] en un amplio conjunto de trabajos se sostiene que la pobreza en Uruguay descendió ininterrumpidamente desde el advenimiento de la democracia en 1985 hasta 1994, momento en que la tendencia se revierte y, a partir de 1995, la proporción de hogares pobres comienza a aumentar. Este aumento se acelera a partir de la recesión económica de 1999 y presenta un fuerte salto en 2002, año en que el desencadenamiento de la crisis financiera y sus efectos sobre el resto del sistema económico llevaron a un fuerte aumento del desempleo y a una abrupta caída del ingreso de los hogares. (3)

Vacas gordas instala a sus personajes principales en un escenario de marginalidad, producto de la pobreza y el desamparo, que parecería evocar el proceso descrito por

⁴⁵ Comprenderemos la *construcción dramática* como disposición estructural fundamentada por la *acción dramática*, que puede coincidir o no con la estructura formal, esta última determinada a menudo por la tradición literaria en que se inserta (actos, escenas). (Villegas 136).

⁴⁶ Según afirma su autora en entrevista personal realizada el 05/11/16.

Amarante para finales del siglo XX y que sucedió en consonancia con la paulatina instalación de gobiernos neoliberales en la región. Sin embargo, esta marginalidad se presenta, en el discurso de la obra, como parte de las consecuencias en un nivel profundo, no exclusivamente pero de manera primordial, de la recesión económica local producida por el cierre de la principal fuente de empleo de Fray Bentos desde los años veinte hasta los años setenta del siglo pasado: el Frigorífico Anglo.

Del mismo modo, los espectadores que asistieron a la primera temporada del espectáculo (en el Teatro El Galpón, en abril del 2004) eran llamados a observar –junto a los personajes– el contraste entre aquel momento dorado de empuje económico , el de las «vacas gordas» aludido por el título, y su presente desolador, aún contrariado por la sombra de la que ha sido interpretada como la mayor crisis económica del Uruguay moderno (Amarante *et al Ibid*, Mordecki *et al* 2015).

Así lo observaba por ejemplo Marcos Flack, directivo y actor de El Galpón, en una nota donde anunciaba el próximo estreno de la obra de Golovchenko: “Una pieza adaptada para todo público, que permite revivir ese Uruguay con empuje que ha sido dejado en el olvido” (LR21 2004). Llamamos la atención en la afirmación de Flack dos rasgos que se revelan como fundamentales para la comprensión de la obra en su contexto: el pesimismo de encontrarse ante una pérdida irrecuperable de la posibilidad de alcanzar un nuevo orden de bienestar social y el consecuente tono nostálgico, al proponer, como un valor, “revivir” aquel momento en su ausencia; todo esto en el marco de un escenario real de salida de la crisis, con una expansión del comercio mundial y un aumento del flujo comercial que tendría consecuencias positivas para la recuperación económica del país (c.f. Mordecki *et al* 61-64).

La lectura que proponemos, entonces, parte de la base de que se trata de una obra realista “sustentada en el procedimiento de ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético” (Dubatti 38) y que se organiza dentro de un esquema de recepción donde el espectador acepta la convención de que el mundo poético participa de lo que entiende como realidad. Por tanto, podremos observar también el *mundo posible* que funciona como referencia al imaginario social del texto⁴⁷.

⁴⁷ Nos referiremos particularmente a este punto dentro del apartado 3.3.3

3.3.2. Acercamiento a los personajes: infancia, pobreza y lugar de la mirada

Nos interesa ahora detenernos en los procedimientos de composición de los personajes protagonistas, Michino y Renata, con el fin de observar cómo se construye una subjetividad diferenciada del adulto y de los personajes de autoridad, entendidos como otros/alternos, y, de manera simultánea, a través de qué estrategias dramáticas y con qué objetivo estos personajes son relacionados con el destinatario previsto por el texto, dentro de la configuración de su esquema de recepción. Esta observación se realizará principalmente a partir de la lectura de las escenas II, III, XI y XII.

Como dijimos, Michino y Renata son los únicos personajes presentes en escena. El universo ficcional se desarrolla desde su perspectiva: todos los personajes alternos son representados por los niños, evocando sus discursos o imitándolos. La centralidad de los personajes marginales, excluidos o desamparados es el primer rasgo transversal a la poética de Golovchenko y del resto de agrupaciones estudiadas; esto subraya la importancia de su perspectiva en la construcción del mundo ficcional, así como en el desarrollo de la acción.

El entorno violento y opresor al que enfrentan Michino y Renata se produce por la miseria y el desamparo. La opresión no es ejercida tanto por un conjunto de personajes determinados que representan estructuras de poder, sino que estas estructuras se presentan como despersonalizadas, insertas en un conjunto de condiciones sociales que los personajes manifiestan como limitaciones para su bienestar, y que el discurso dramático presenta como injusticias o incongruencias de un sistema organizado a partir del capital. Iremos desarrollando estas apreciaciones.

Como indicamos, los personajes alternos son representados o referidos por los niños, lo que implica que todos los adultos sean caracterizados desde la perspectiva infantil. Para comenzar, la primera oposición posible es la de niño/adulto, pero también se observará la distinción entre los protagonistas y aquellos personajes dotados de poder (institucional o económico). En el grupo de los niños estarían los dos protagonistas (Michino y Renata) y el personaje aludido como “el Hugo”, referente de Michino y en constante tensión con Renata. Encontramos que este personaje tendría la función particular de matizar la oposición entre el mundo infantil y el del adulto. “El Hugo” es signo de uno de los peligros más importantes de la marginalidad en la obra: la pérdida de la condición de niños en estrecha relación con traspasar ciertos límites de orden moral.

Esta moralidad se encuentra matizada en relación con la naturaleza de la acción y de la forma en que tal acción se inscribe en el universo infantil o en el del adulto.

Según puede inferirse del discurso dramático, no es censurable moralmente el robo de la vaca, pero sí lo es el robo de una barraca, en el que Michino estaría involucrado por influencia de Hugo⁴⁸. Ambos robos se encuentran argumentalmente justificados por la necesidad económica y son percibidos por los niños como delitos; sin embargo, el tono lúdico con que se realiza y evoca el robo de la vaca lo desplaza hacia ese mundo infantil que sirve como cosmovisión y configura también la recepción. Profundizaremos primero en la cosmovisión infantil.

Renata y Michino se constituyen como niños porque el juego estructura sus percepciones del entorno y su comportamiento: configuran al otro representándolo imaginariamente (al Juez, por ejemplo), justifican las propias acciones o comentan los nodos conflictivos con el adulto mediante recursos paródicos, con hipérbolos o aludiendo a situaciones inverosímiles, en ocasiones con *picardía*⁴⁹.

La *picardía* radicaría en una interacción de manera laxa con las normas establecidas o con los límites éticos que se les presentan:

MICHINO. (HABLANDO CON UN JUEZ IMAGINARIO) Mire, Juez, no queremos defensor de oficio, porque sabemos defendernos solos, principalmente de la gente. Y...[...]

RENATA. Como a nosotros más bien nos falta, le paso a explicar cómo fue el asunto: resulta que encontramos una piola en el terreno baldío, y dijimos: ¡qué linda piolita pa' hacer un invento!, y la agarramos del suelo y la llevamos. Pero cuando quisimos acordarnos nos dimos cuenta de que en la otra punta de la piola estaba la vaca. Nosotros la quisimos echar, señor Juez, se lo juro, pero ella no se quiso ir.

MICHINO. Le decíamos: “¡Juera, vaca, juera!”. Pregúntele a la vaca, va a ver. [...]

RENATA. Aunque en las casas hay olores de todo tipo, no le voy a negar. Pero, ¿sabe lo que hacemos? Ahora va a ver: cuando comemos las mandarinas que nos dan en el “comedero”, ponemos las cáscaras en la escupidera, entonces de noche cuando orinamos queda un olor perfumado, riquísimo. Haga la prueba, va a ver. No precisa andar comprando aerosoles y esas porquerías que envenenan el aire.

MICHINO. Todo natural. [...]

MICHINO. ¡Ahí está lo que le podemos decir al Juez!

RENATA. ¿Qué?

⁴⁸ Como puede apreciarse, además, en las escenas I y IV. Por ejemplo: “Michino: Mejor digo que estaba con el Hugo. Ése no me falla. Ése inventa bien de bien. Además me debe una...” (Golovchenko, 2004:1) / “Michino: [...] el Hugo pa que sepas, me trata como un hombre. [...] Renata: “¿Vos anduviste en el robo de la Barraca? [...] Si serás guacho inconsciente... [...] Michino: ¿Y vos qué sos? ¿Acaso no sos una ladrona? (10-11).

⁴⁹ Cuando aparece dentro de las didascalias, la *picardía* refiere al tono sugerido para la interpretación de los parlamentos que se asignan a los personajes; sin embargo, es posible relacionar este tono con otros rasgos formales que aparecen en otras obras y que cumplirían la misma función discursiva o tendrían consonancias ideológicas comunes. El valor del término *picardía* es medular en esta obra y en el teatro de Golovchenko en general, y es posible que se trate de una marca frecuente entre poéticas locales por su recurrente aparición en entrevistas a dramaturgos de Fray Bentos y Paysandú. Volveremos a este aspecto en los próximos capítulos.

MICHINO. Que nosotros nos robamos la vaca por pura picardía.
(Golovchenko, *Vacas gordas* 5)

Los niños de *Vacas gordas* no sólo se permiten serlo en su cosmovisión y comportamiento, sino que se configuran como tales a través de la oposición con el destinatario previsto por el drama. Como veremos más adelante, esta distancia entre los protagonistas y el receptor modelado también es visible en *El pan nuestro de cada día* y será un asunto para contrastar a su vez, con la poética de Leonardo Martínez Russo. La obra de Golovchenko no está configurada para su representación ante un «igual», sino ante un público que está llamado a mirar a Renata y a Michino como «otros/alternos» y para el que se plantea especialmente el dilema de la obra. Por otra parte, el pacto de recepción propuesto se sirve de estrategias cercanas al sentimentalismo, como lo sería la *sublimación*⁵⁰ de los personajes caracterizados como marginales, tal como profundizaremos dentro del análisis de *El pan nuestro de cada día*.

Renata y Michino están contruidos como personajes para mostrar su condición de marginalidad a un público que, tras su participación en el llamado empático y sentimental que la obra propone, sea orientado a reflexionar sobre sus propias posiciones y privilegios. En este sentido, la obra propone el utilitarismo más tradicional asociado a la poética realista que desarrolla el teatro burgués surgido en el siglo XIX: “En nombre de la educación y la ilusión escénica , el teatro burgués encuentra en la «utilidad» el fundamento para refrendar o cuestionar –como método de superación– los valores de la burguesía” (Dubatti 33). Creemos que esta concepción de la función del arte se encuentra asociada, en el contexto particular en que se desarrolla la dramaturgia de Golovchenko (años noventa y primera década del S.XXI) y a partir de los temas que desarrolla, con el entusiasmo de cierto sector artístico e intelectual por la oportunidad de transformación de las condiciones sociales y de recuperación social en la postdictadura y en particular por el ascenso al poder democrático de la izquierda, desarrollaremos estas apreciaciones al final de este capítulo. En el caso de *Vacas gordas*, además, el cuestionamiento se detiene particularmente en las connotaciones morales de la riqueza, pues lo que está en juego aquí es la violencia ejercida por la desigualdad social:

MICHINO. Parecía que andaban como escondiéndose.

RENATA. Igual que nosotros.

MICHINO. Ahá. (PAUSA) ¿No andarían robando?

RENATA. ¡Qué bolazo! Si andaban de traje y corbata, ¿dónde viste un ladrón de traje y corbata? (18)

⁵⁰ Más adelante, en el apartado 3.4.1.2 (p.86) postularemos y discutiremos esta categoría a propósito de su funcionamiento en la composición de los personajes de las obras del corpus.

MICHINO. ¿Y por qué no ponen los nombres de los estafadores? Ponen solamente las iniciales.

RENATA. Porque son gente bien.

MICHINO. ¿Cómo gente bien?

RENATA. Seguro, gente importante.

MICHINO. Ah. ¿Y la plata de qué era?

RENATA. Era una coima. Pagaban pa' que les hicieran un favor. (26)

Sin embargo, para el contexto del estreno de este espectáculo, la oposición entre los protagonistas y el receptor previsto podría matizarse respecto al público que la obra encontró en esa coyuntura histórica: un receptor con un «horizonte de experiencias» marcado por la crisis económica. Ahora bien, el receptor previsto por el texto se distancia de los personajes protagonistas; no es un niño, está llamado a comprender e interactuar con ese universo infantil desde la mirada del adulto. El mundo infantil se encuentra idealizado, pues se espera que la lectura de las dinámicas de comportamiento de los niños, su uso del lenguaje y su autonomía sean percibidas como lúdicas. Las situaciones en las que se expone de manera más descarnada el desamparo de los niños, son inmediatamente matizadas por el humor, la inocencia y la perspicacia del juego infantil, en la búsqueda de una recepción atravesada por la ternura:

RENATA: [...] ¡Entonces tenemos que comprar una vaca! ¿Con qué plata?... ¡Entonces pedimos una vaca prestada! ¿Y quién te presta una vaca?...

MICHINO. Entonces la robamos.

RENATA. ¡La robamos!

MICHINO. Y vendemos la leche.

RENATA. ¡La vendemos!

MICHINO. Y a veces la regalamos.

RENATA. La regalamos, sí señor, la regalamos, porque a la gente que le podemos vender no tiene plata pa' pagarnos.

MICHINO. Lindo negocio.

RENATA. Es lindo, sí señor, es lindo. No sirve pa' hacer plata, pero es lindo. Uno anda ayudando a la gente, anda alimentando un animalito, anda yendo de aquí para allá, tiene ganas de levantarse temprano porque tiene qué hacer, no tiene pereza de nada, anda con alegría, tiene algo en qué pensar. Y cuando uno tiene las manos y la cabeza ocupada no le da por andar tramando cosas raras, ¿verdad? Eso es lo lindo del trabajo. (12)

El riesgo de la marginalidad es perder la inocencia y la capacidad de juego, tal como lo vimos con el caso del personaje de Hugo, justamente porque esa pérdida implica la despedida del mundo infantil que la obra propone como resguardo. La salida ante este riesgo es el trabajo; este –también idealizado– queda organizado en la obra en torno a la fábrica, aquella fábrica que en el presente de la acción es el signo del abandono: espacio donde nadie llega, espacio para esconderse, espacio de lo ilícito.

Entre los personajes adultos, el único que se configura como modelo para los niños es el abuelo, personaje referido, representante de ese mundo próspero en el que el trabajo y la abundancia permitían una percepción de bienestar que atraviesa el discurso sobre el pasado en la obra, al tiempo que parece reproducir un conjunto de valores coincidentes con expresiones populares locales (como refranes y anécdotas) y que parecieran corresponderse con un imaginario social común, tal como desarrollaremos en el siguiente apartado.

Concluiremos aquí proponiendo que esta obra despliega su relato del pasado desde la nostalgia de un estado de bienestar social anterior e irrecuperable, en un universo actual atravesado por el desempleo y la miseria, y una moralidad en tensión, con expresiones contradictorias, según el sector social que aspire a la riqueza.

En cuanto a sus estrategias de composición, interesa la manera en que los personajes son “salvados” por la acción dramática, gracias a sus propias cualidades y actitudes, sin que medie un cambio en el entorno, sino por fuerza de los acontecimientos. Este procedimiento es acompañado por el tratamiento de los personajes y la forma en que se configura la relación entre el destinatario previsto por el texto y los personajes, dentro del esquema de recepción. La exaltación de los personajes en sus cualidades, su idealización y la contextualización de su miseria y exclusión viabilizarían, por vía de la conmoción, la búsqueda empática que hemos descrito. Esto sucederá también, como se mostrará más adelante, en *El pan nuestro de cada día*.

En *Vacas gordas*, por ejemplo, la exaltación de ciertos rasgos de las historias de vida de los personajes (entre ellas el abandono por parte de la madre⁵¹, las condiciones deplorables de vivienda o la hiperbolización del hambre⁵²) revela la búsqueda de una identificación emotiva del receptor con los personajes infantiles idealizados, en tanto se revelan distintos y en peores condiciones que él, pero a su vez en condiciones cercanas al horizonte de experiencias de aquel espectador de comienzos del siglo XXI.

Profundizaremos ahora en ese evocado estado de bienestar anterior (presentado por el personaje del abuelo y el espacio del frigorífico), con el fin de abrir nuevas preguntas en torno al imaginario social que la obra constituye y el mundo posible con que dialoga. Esperamos generar una discusión de partida para ser desarrollada en el apartado de

⁵¹ RENATA: [...] nunca voy a decir que estuviste conmigo [...] aunque me maten a palos. Vos sos lo único que tengo. Por vos hago cualquier cosa. Desde que mamá se fue me dijo que me encargara de vos. Yo ya era tu madre desde que naciste...” (11)

⁵² RENATA: Cuando llega la noche y no nos podemos dormir por la orquesta del triperío. (5)

conclusiones, en compañía de lo observado en las otras obras que serán analizadas en el capítulo.

Nos interesará confrontar algunas percepciones que aparecen en este imaginario social como asociadas a la productividad económica de ese “país de las vacas gordas”, con algunas huellas simbólicas de la crisis de ese momento histórico idealizado (del que la obra parece hacer eco) y que podrían estar relacionadas con algunos procesos históricos y económicos vinculados con el éxito de aquel modelo industrial que la obra reivindica como central en la historia local y nacional.

3.3.3 El frigorífico Anglo y las metáforas del abandono de la modernidad

Nos centraremos ahora en el frigorífico Anglo⁵³, con el fin de encontrar los vínculos entre su historia y la valoración que el discurso de *Vacas gordas* hace del frigorífico, a partir de su presentación como espacio físico y como imaginario de los personajes.

El trabajo de Campodónico (2000) titulado *El frigorífico Anglo: Memoria urbana y memoria social en Fray Bentos* recoge las impresiones de un conjunto de antiguos trabajadores de la fábrica en su época de mayor apogeo económico y prestigio internacional: los años cuarenta. Este trabajo tiene la particularidad de realizar su relevamiento documental en el ocaso del siglo XX, la misma época en que Estela Golovchenko ubica el inicio de la concepción de la obra *Vacas gordas*.

Los informantes de Campodónico parecen dar cuenta de un imaginario patente en ese momento histórico en particular (años 2000), pero instalado durante décadas en un entramado social impactado económica y culturalmente por el paso de grandes industrias de capital extranjero durante más de un siglo: empezando por Liebig, luego convertida en Anglo y con alcances hasta nuestros días con la instalación de UPM (ex Botnia)⁵⁴.

Campodónico organiza un conjunto de “postales” a partir de los principales nodos temáticos destacados por los entrevistados como síntesis de su experiencia en la fábrica. Si bien la autora se limita a presentar los testimonios sin pretender hacer una lectura sobre

⁵³ Sintéticamente, diremos que el frigorífico Anglo (instalado como tal en Fray Bentos en 1924) inició operaciones en el marco de la segunda modernización (1900-1930), con un modelo urbano-industrial, sustentado por el proteccionismo industrial de origen batllista⁵³ (Caetano *et al* 2005). Si bien la industria cárnica entra en crisis en los años treinta por la inestabilidad del mercado exterior, el efecto es atenuado por el empuje aportado por los procesos económicos en el escenario internacional, a raíz de la Segunda Guerra Mundial (Arocena 2005; Yaffé 2016). Asimismo, el declive del frigorífico coincide con la crisis del modelo de sustitución de importaciones y la instalación paulatina del sistema neoliberal.

⁵⁴ *United Paper Mills-Kymmene*, conocida como UPM. Empresa IED (inversión extranjera directa de gran capital) con operaciones en Uruguay. Cuenta con una planta de celulosa, papel y madera instalada en Fray Bentos y actualmente se encuentra en discusión la instalación de una segunda planta.

su dimensión simbólica, nos atrevemos a proponer algunas coincidencias con el imaginario social que construye *Vacas gordas*, en el entendido de que “la subjetividad es producto de la incorporación de significaciones imaginarias sociales creadas por el colectivo anónimo de los sujetos a partir de su imaginario social instituyente” (Hornstein 15)

Numerosos estudios (Arocena *et al* 1994 y Arocena 2005; Garrido 2013) dan cuenta del deterioro social y el estancamiento económico en que se sumió Fray Bentos después del cierre definitivo del frigorífico en el año 1979, solo pausado por el proceso de obras de la fábrica de UPM, que empezará a funcionar en el año 2007 pero que no logrará incidir del modo esperado en la recuperación económica local. Luego de terminadas las obras, su impacto disminuyó ampliamente y para el año 2009, Fray Bentos contaba nuevamente con los mayores guarismos de desempleo del país (Garrido 2013), al igual que en la década anterior. En tal sentido, sostiene Campodónico

[...] se establece otro punto de interés que es el contraste pasado/presente, si bien no ideal, reviste una grandeza de la que carece el presente. El presente [...] “pierde” en su confrontación con el pasado. El pasado fue mejor en tanto se puede medir “objetivamente” en su calidad de tal. (Campodónico 107)

El tono nostálgico que caracteriza las expresiones de los entrevistados por Campodónico –“No me canso de repetirlo , porque parece de cuento.” “Ahora parece un sueño, que uno repite y repite para que no se borre. (G.C)” (106)– y atraviesa también la obra de Golovchenko, parece justificado por indicadores socioeconómicos asociados a estos procesos históricos, pero se sostiene también en otro tipo de percepciones y valores arraigados a la memoria de la fábrica.

Estas percepciones parecen estar organizadas dentro de una estructura jerárquica donde la aceptación del rol del obrero (y su deseo de permanencia en este estatus) sostiene y garantiza el éxito del sistema productivo. Los informantes de Campodónico admiran profundamente la organización impuesta por los ingleses en el momento "dorado" del Anglo, insistiendo en su efectividad y trayendo a colación, en múltiples oportunidades, la cantidad y diversidad de procesos que se llevaban a cabo en la fábrica.

Partiendo de las percepciones de estos informantes, el sistema de producción de la fábrica prometía a los obreros compartir con ellos el prestigio de aquello que se facturaba, gracias al capital, la tecnología y el modelo de organización inglés. El desplazamiento metonímico entre el producto y el obrero –la apropiación del prestigio y calidad del producto como cualidad del obrero– matiza la noción de nostalgia depositada únicamente

en el beneficio económico. No se extraña únicamente la riqueza sino la pertenencia a algo que se considera superior. Contrario a este panorama perceptual, Arocena (2005) informa que ya desde los años cincuenta la industria frigorífica recibía subsidios, y el Anglo, en particular, tenía un desempeño ineficiente.

Por otra parte, las memorias de los trabajadores visitan con agrado la noción de totalidad que implicaba el mundo de la fábrica y cómo la vida local estaba organizada alrededor de las necesidades de la fábrica, por lo que se comprueba cómo este tono nostálgico se asocia con un sentimiento de pertenencia a algo considerado como superior, capaz de acoger (o absorber) al marginal, al inmigrante, al niño sin mayor expectativa de futuro, y otorgarle una expectativa asociada a los intereses mismos de la fábrica. La monumentalidad de la arquitectura de la fábrica (y su adscripción al modelo *Company town*) apoya esta percepción de completitud y permite poner en perspectiva el vacío que generó en el imaginario social su cierre de operaciones.

En síntesis, la crisis del frigorífico y su cierre definitivo en 1979, enmarcado en un complejo escenario de transformaciones macro-políticas⁵⁵, significa, un desamparo tanto económico como simbólico. El obrero deja de pertenecer a aquella estructura que lo engrandecía y que le proveía de un marco para imaginar su futuro. Como el futuro pasa a ser incierto, su cosmovisión es eclipsada por la memoria del pasado⁵⁶.

Este imaginario es reproducido en gran medida por *Vacas gordas*. En primer lugar por el contraste entre el espacio del frigorífico en funcionamiento, evocado por las escenas III y XII, y el espacio en que transcurre la acción: el frigorífico en ruinas. Pero tal vez el diálogo más profundo con este imaginario y contexto se encuentra en la metáfora del abandono social que la obra configura a partir de los huérfanos o desamparados.

En la ficción, Michino y Renata son huérfanos, en algún momento tuvieron una madre que los abandonó, al parecer, por la propia necesidad. También tuvieron un abuelo. Él les supo transmitir el universo mítico de la fábrica y el valor del trabajo, por lo que es el personaje encargado de traer mediante su recuerdo, todo el imaginario de la época “de las vacas gordas”, para ser contrastado con el espacio de la acción. Los niños dejaron de pertenecer a una estructura familiar, clásica institución de la modernidad, encargada de soportar, brindar amparo, educación y expectativa de futuro. Sin embargo, son educados

⁵⁵ “Los fenómenos de reconstrucción del mercado internacional en la segunda posguerra y la guerra de Corea, determinan el comienzo del fin para la industria frigorífica uruguayana” (Task citado por Campodónico 101)

⁵⁶ “La pérdida instituye la nostalgia, que es el deseo de invertir la marcha del tiempo para restaurar el *statu quo ante*.” (Braunstein 51)

y alimentados por las políticas estatales de contención social que les dotaron de medios para su auto percepción como sujetos, capaces de construir un entorno que les permite, desde su propio lenguaje, modelar un discurso que deja ver lo estructural de su abandono.

Sobre el manejo del lenguaje solo aportaremos algunas estrategias textuales que dan cuenta de ello y que son extensivas en la obra: la elección de los términos según el interlocutor, dando cuenta de un uso reflexivo del lenguaje y su potencial pragmático⁵⁷; la amplitud del vocabulario empleado, que alterna con un sociolecto marcador de clase y edad; el uso de estrategias retóricas sofisticadas como parte de su argumentación pero sobretodo la propia conciencia de su condición de niños y el aprovechamiento de sus implicancias en la argumentación:

MICHINO. (AL JUEZ) Y yo, que en ese momento me encontraba de espaldas a la susodicha, empiezo a sentir un olor a bosta que mama mía. Pienso: mi hermana no es. Giro en mi alrededor, me dirijo al lugar del hecho y descubro una vaca mugiente a punto de atacarme. Agarro la pistola y... (HACE COMO SI DISPARARA)

RENATA. (TIRÁNDOLE UN SOPAPO) ¡No, tarado! ¡La vaca nunca la vimos!

MICHINO. (DISIMULANDO, AL JUEZ) Ah, claro, a la vaca nunca la vimos.

RENATA. (SOBREACTUANDO) ¿Cómo, señor Juez? ¿Una vaca muerta?

MICHINO. ¿En un frigorífico?

LOS DOS. Nunca vimos...

RENATA. Por cuentos del abuelo, nomás. (Golovchenko *Vacas gordas* 28)

Son niños que han recibido una educación formal, viven de las políticas estatales de contención y no trabajan. De la obra se desprende que no hay, en el universo ficcional, fuentes de trabajo, pero, aunque el trabajo “dignifica”, como desarrollamos anteriormente, tampoco se espera que sea esta la actividad central de los niños. Sin embargo, este amparo es insuficiente porque la intervención estatal en lo social se desdibuja con su inacción en lo económico y la queja de los niños –y de la obra– es la miseria. En un nuevo movimiento de abandono, tras la crisis del modelo de sustitución de importaciones, el trauma provocado por la dictadura cívico-militar y la profundización de la globalización, la ausencia de un nuevo modelo productivo sustitutivo o su imposibilidad, va cediendo lugar a la instalación del modelo neoliberal.

Según Yaffé (2016), en el marco de la crisis del petróleo (1973), el descenso de los precios de la carne y el comienzo de la dictadura, “la apuesta a la estrategia de inspiración neoliberal basada en la apertura externa y la desregulación cobró un nuevo impulso, ahora sin los frenos que la habían amortiguado desde sus primeros ensayos, catorce años

⁵⁷ “MICHINO: (*Primero piensa*) Y ahora mi hermana la Renata le va a explicar el asunto del robo. RENATA: (*en voz baja*) Del hurto. / MICHINO: ¿Del qué? / RENATA: Del robo. (27)

antes”. (176) En este contexto de abandono de las políticas de promoción industrial a partir de 1978, se explica el cierre definitivo del frigorífico Anglo.

De alguna manera, esta percepción estructural que proponemos como parte del imaginario social –la de estar siendo objeto permanente de abandono– se sostiene en que la estructura de contención (familia-fábrica-Estado) no sólo soporta a nivel básico a los acogidos sino que conforta y brinda sentido (pertenencia y prestigio). Pero también, esta percepción sugiere que la reversión de ese abandono –el repliegue de la desigualdad social– será aportado por una nueva estructura de contención. En el universo ficcional, esta estructura de contención es la fuente de empleo que brindará el museo en que se ha transformado el frigorífico (escena XII), lo que evidenciaría un *ideologema*, motor que, como indicamos en el primer capítulo de este trabajo, atraviesa las políticas culturales de la primera década del siglo XXI (aunque tiene raíces anteriores): el de «cultura para el desarrollo».

Lo anterior se refiere a la estructura de contención provista en el marco ficcional. En el plano histórico, esta estructura de contención podría observarse en la propuesta de la izquierda, a partir del 2005, con los cambios en la política fiscal, orientados a la financiación de políticas sociales, y las políticas sociales mismas. Sin embargo, en términos generales y según algunos analistas políticos, la izquierda no realizó una ruptura con el proceso de liberalización; según Yaffé (2016), por ejemplo, algunas políticas neoliberales siguieron su cauce: por ejemplo, “la liberalización financiera y la apertura comercial” (178). El campo de investigaciones sobre los alcances reales de estas políticas es extenso y en desarrollo, también lo es el de otras estructuras percibidas por los fraybentinos como posibles espacios de contención, como podrían ser las nuevas industrias de gran capital extranjero (UPM). En todo caso, lo que podría aportar nuestra lectura es que la percepción del desamparo se encuentra ampliada a otros órdenes: al simbólico, especialmente, para el que el estudio del teatro tiene mucho que aportar.

Volveremos sobre la naturaleza de este aporte dentro de la dramaturgia de Golovchenko en las conclusiones del capítulo.

3.4. Rasgos comunes en la composición de *El pan nuestro de cada día* (2007) y *La Murguita* (2009)

3.4.1. *El pan nuestro de cada día*

3.4.1.2. Descripción de la estructura y el argumento de la obra

El pan nuestro de cada día (Golovchenko, 2007) se compone de tres fases⁵⁸ tituladas como “Primera entrada”, “Primera salida” y “Segunda entrada”. Las dos primeras conforman una unidad completa que consta de una presentación de los personajes, el espacio y la situación conflictiva de partida (Primera entrada), el desarrollo de tal situación y, finalmente, su resolución (Primera salida).

Sin embargo, la “Segunda entrada” revela, una vez el lector/espectador podría haber dado por sentada la resolución de la obra, que esta primera unidad correspondía apenas a un nivel subordinado metateatralmente, el cual se manifiesta recién en la última fase. Es decir, las fases tituladas “Primera entrada” y “Primera salida” son metateatrales, mientras que la “Segunda entrada” es la única que corresponde al drama principal. Existe una relación de analogía entre ambos niveles que se manifiesta principalmente en los temas y en la composición de los personajes, pero también en el desarrollo de la acción dramática.

En el drama principal: una compañía de actores principiantes intenta construir una obra teatral que les permita “dedicarse al arte”, una vocación a la que no habían brindado un lugar dentro de sus vidas hasta ese momento. En el metadrama: una serie de personajes se encuentra en un comedor de beneficencia y establecen un vínculo que les permite satisfacer su hambre, comprender el valor de cada uno y acompañarse. Lo sucedido en el metadrama corresponde al contenido de la obra que ensaya la compañía teatral que protagoniza el drama principal.

Del drama principal interesa sobre todo la puesta en evidencia de la situación de precariedad en la que se encuentra la compañía de actores y finalmente, la noticia de no haber encontrado apoyo para la producción de la obra dramática que se encontraban ensayando. Ante lo sucedido y luego de las múltiples reacciones de cada personaje, la obra termina con una escena compuesta únicamente por una canción y una plegaria:

(Coro)

No quiero pedir limosna por ahí, / ni hacer uso de mi mentirosa causa

No quiero ofrecer mi cuerpo ni mi voz/ ni empeñar el instrumento de mi alma.

No quiero matar el niño que hay en mí, /mientras tenga yo el poder que todo sana;

⁵⁸ Llamamos *fases*, de acuerdo con Villegas (2000) “al esquema que corresponde a una serie de situaciones que culminan en una situación dramática” (136) En este caso se trata de tres partes diferenciadas dentro de la construcción dramática por el desarrollo de una situación central.

no se enferma quien escucha mi canción, /aunque falte una cuerda en mi guitarra.
Quiero andar con este ser que habla por mí, / y que agita el corazón en una danza,
que destroza la tristeza y el dolor/encendiendo una luz en las entrañas.
Quiero ser el inventor, el alquimista, / el que escribe poemas y los canta,
quiero ser el hacedor, ser un artista/ que sostiene a viva voz una esperanza.
(Rezando)

Quiero satisfacer mis necesidades terrenas sin dejar de buscar el sentido profundo de la existencia. Quiero compartir el pan de lo que tengo y lo que soy.
Quiero el pan nuestro de cada día. Amén. (Golovchenko *El pan nuestro...* 41)

El nivel dramático que tiene mayor importancia es el metadrama, debido a su extensión y el grado de desarrollo de los *motivos*, los personajes y sus vínculos. En este, como dijimos, un grupo de seis personajes marginales o excluidos socialmente visita un comedor de beneficencia, estableciendo vínculos entre ellos (tanto afectivos como conflictivos y violentos), potenciando mutuamente sus propias cualidades o valores afirmativos, para decidir, finalmente, articular un esfuerzo colectivo que permita la satisfacción de un objetivo común: conseguir el sustento físico y espiritual.

La canción y la plegaria con que finaliza la obra repiten los principales motivos que se expresan dentro de las dos primeras fases (en el metadrama), consiguiendo trasladar la búsqueda de sustento físico y espiritual desde las necesidades básicas hasta el terreno de la labor artística. Los personajes del drama principal repiten también muchos de los rasgos y motivaciones que caracterizan a los del metadrama, incluso conservan sus nombres. Sin embargo, estos personajes se encuentran medianamente integrados socialmente: poseen familia y trabajo, por ejemplo. Por momentos, se da una apariencia de continuidad entre los niveles, como si la situación del presente de la acción –en el drama principal– fuera el resultado del viraje en las vidas de los personajes, a partir de lo acontecido en el metadrama; no obstante, se propone una ambigüedad que impide asegurarlo.

El desenlace de la situación que ocurre en el metadrama resulta en extremo favorable para los protagonistas: consiguen reconocer su valor y realizar un espectáculo juntos; mientras que la situación que se desarrolla en el drama principal termina con una plegaria que reclama mejores condiciones para vivir la creación artística.

3.4.1.2. Composición de personajes e imagen de mundo de la que participan

Nos interesa, en primer lugar, analizar la composición de los personajes del metadrama, con el objetivo de articular una lectura que permita observar las

implicaciones discursivas de la obra en cuanto al imaginario social que habilita y la imagen de mundo que constituye.

Como hemos indicado, la acción ocurre en un comedor de beneficencia. Los personajes recurren a él para satisfacer una necesidad primaria: el hambre; sin embargo el hambre funciona como metáfora también de otra necesidad, la de encontrar un lugar o una función dentro de un mundo donde no parecen encajar.

El primero en hacerse presente es el personaje de Alfonso Gutiérrez. Se trata de un poeta inédito cuya motivación principal es darse a conocer, validar su identidad frente a los otros, con el fin de “existir”: “Lo que quiero es que me vean, total, nadie me conoce.” (3) Esto se refuerza con la recurrencia del personaje a la acción de presentarse: “Mucho gusto, Alfonso Gutiérrez.” (2, 3, 8). La misma motivación se repite en el personaje de Hilario, inventor. Este personaje desea, en particular, el reconocimiento de su ingenio, creatividad y gracia, es por ello que repite constantemente la muletilla “¿Estuve bien, no?” (12, 13, 14). La caracterización física de ambos personajes, de acuerdo con las didascalias, contrasta enormemente; sin embargo, parecen ocupar un lugar social común que les permite establecer un vínculo importante entre ellos y distinto del que establecen con los otros personajes.

Sobre Alfonso se indica “(... *Se acomoda en la silla como un gran señor, adopta una postura distinguida que resulta graciosa. Se pone la servilleta en el cuello, luego se la saca y la pone sobre su falda...*)” [cursivas en el original] (2) Tal descripción pone de manifiesto que el personaje no puede encajar en la postura de distinción que intenta representar pues es torpe en cuanto a los códigos esperables para tal situación; al mismo tiempo, el “como” niega el prestigio que podría darle su actitud y vestimenta: “(... *Luce traje gris antiguo, seguramente de cuando era joven. Lleva sombrero y un portafolio descoloridos...*)” (2). El efecto cómico que podría provocar esta inadaptación entre las pretensiones de Alfonso y su caracterización por parte del hablante dramático básico contrastan con la extrema cordialidad y el amplio conocimiento verbal que despliega en las escenas posteriores. Estas cualidades indicarían, a los ojos de los otros personajes, que se trata de un hombre educado. Incluso, más allá de ello, el nivel de reflexión que adopta ante situaciones cotidianas lo coloca ante los otros como un pensador o un intelectual, en contraste con la imagen del personaje preparada para el receptor, en gran medida desde las didascalias, pero también desde la situación dramática.

Esto es posible, justamente, porque todos los personajes se reconocen entre sí como parte de un sector común, aquel que necesita hacer uso del comedor de beneficencia, en

contraste con un otro/alternativo (el que no tiene hambre y tiene un lugar o una función en el mundo), que no será representado mediante personajes específicos (con excepción de la doble función que tendría el personaje de Teresa, sobre el que volveremos). Acerca de Alfonso sólo agregaremos que es considerado como un hombre distinguido por el conjunto de los personajes marginales y no se entiende así desde la imagen de mundo que se despliega más allá de ellos, un mundo donde es quizá el más excluido, pues no resulta portador de sus valores ni comprende sus códigos.

Por su parte, la caracterización de Hilario lo coloca como cercano al imaginario del “linyera”, claramente excéntrico, sin indicios de pretender encajar, dentro de los parámetros que podrían configurar a ese otro/alternativo, con el que Alfonso podría confundirse, al menos a nivel de vestuario: “(*Irrumpe Hilario con una sonrisa de oreja a oreja*⁵⁹, *derrochando alegría. Es un hombre mayor pero enérgico y jovial. Trae indumentaria novedosa con ciertos accesorios de alambre y de cartón hechos por él mismo.*)” (12) La valoración de este vestuario parece afirmativa, como si se tratase de un personaje de fantasía, por oposición al imaginario de aquel que carga con sus pertenencias por no tener domicilio fijo; no se presenta desde su pobreza sino desde su optimismo y mediante una imagen igualmente optimista.

Creemos que esto se debe a un procedimiento que advertimos como recurrente en la dramaturgia de Golovchenko y que llamaremos *sublimación de personajes marginales*. Entendemos *sublimación* como el enaltecimiento de ciertas cualidades o méritos, sumando a esta distinción las connotaciones del término desde la química, como el paso del estado sólido al gaseoso. Incluimos este matiz por el efecto que se consigue, al menos a nivel poético, de pérdida de realidad o de concreción hacia una dimensión etérea, con el fin de producir conmoción. La acepción que proponemos para *sublimación*, si bien parte de las mismas imágenes que la sublimación freudiana, sólo se acerca a esta en tanto ambos procedimientos apuntan a la creación de objetos socialmente elevados, en cuanto a su recepción dentro de un conjunto social⁶⁰. En los personajes de Golovchenko tal *sublimación* suele servirse del uso del humor para atenuar situaciones pesadas, injustas o

⁵⁹ La técnica de caracterización nominativa (Villegas *Para una interpretación* 87) se repetirá en los personajes de Furia y Dolores, todos ellos nombrados conforme a su modo de ser.

⁶⁰ “El término «sublimación» introducido en psicoanálisis por S. Freud evoca a la vez la palabra *sublime*, utilizada en el ámbito de las bellas artes para designar una producción que sugiere grandeza, elevación y la palabra *sublimación* utilizada por la química para designar el proceso que hace pasar directamente un cuerpo del estado sólido al gaseoso” (Laplanche 415, cursiva en el original) Freud se refiere a la derivación de una pulsión sexual en la producción de cierto tipo de actividades vinculadas con la creación artística o intelectual.

violentas, y en la estimulación de sentimientos como la ternura en la codificación del esquema de recepción, ambos usos fueron señalados para *Vacas gordas*. También se produce a través de la desestabilización de la atmósfera de realidad, brindando a los personajes posibilidades alternativas para la resolución del conflicto⁶¹.

En el caso de Hilario, la *sublimación* se consigue, en parte, al fundir el imaginario del “linyera” con el del murguista, cuya vestimenta de fantasía incluye la superposición de elementos y materiales de diversa índole. Este imaginario podría incorporar en la lectura del personaje motivos como la alegría y la emoción desbordadas, cercanos al universo afectivo de un destinatario familiarizado con este género dramático-musical.⁶²

Pese a estas diferencias en la caracterización física de Alfonso e Hilario, ambos personajes compartirán un lugar dentro del mundo que constituye la obra: no se encuentran integrados socialmente pues su visión de mundo contrasta con la de ese otro/alterno, no representado aunque evocado, en tanto fuerza que motiva la autoexclusión social por parte de estos personajes, al tiempo que su deseo de pertenencia a esta sociedad indiferente, para la que no existen. Alfonso e Hilario, por ejemplo, no sienten vergüenza de tener hambre y visitar el comedor, a diferencia de Dolores, que se intimida ante la posibilidad de ser vista allí, o Furia, que si bien expresa que su orgullo le impediría aceptar una invitación a comer, cambia de inmediato de posición ante la oportunidad real de calmar el hambre. (11)

El espacio del comedor de beneficencia como lugar de amparo y sustento sin restricciones es visto con naturalidad, en principio, sobre todo por Alfonso e Hilario. Son estos personajes los que encuentran este espacio como posible. El relacionamiento inicial de Furia y Marta con el comedor daría cuenta de qué lugar suelen ocupar estos personajes con respecto a este tipo de espacios y cómo resulta extraña para ellos la existencia de un lugar con las características de este comedor. Furia pregunta si puede entrar y cuando recibe una respuesta afirmativa replica: “Mire que si no se puede...” (9), mostrando con

⁶¹ Esto es particularmente visible en la obra *El disparo* (Golovchenko 2005), en la que se rompe la línea de acción para presentar alternativas a los acontecimientos y por tanto, desestabilizar los otros escenarios. No obstante, la *sublimación* en esta obra podría radicar más bien en la forma en que los personajes protagonistas, muy lejanos en su caracterización etérea y social, son acercados por la ficción, hasta el punto de posibilitar el establecimiento de lazos afectivos. Quedará para futuros trabajos ahondar en tales hipótesis.

⁶² Esta lectura se justifica en que el imaginario del género murga uruguaya es evocado en otros momentos de este texto (sobre todo a partir del personaje de Furia) pero también aparece explícitamente en la obra *La murguita*, dando cuenta de gran conocimiento sobre el género por parte de la dramaturga. Valga agregar que estéticamente la poética de Roberto Buschiazzi, fundador de Sin Fogón junto a Golovchenko, ha incorporado reminiscencias a géneros del carnaval en múltiples ocasiones, por ejemplo en *Hamlet* (2016).

naturalidad que hay lugares donde su entrada está vedada y reconociendo que ha sido expulsado de otros sitios con anterioridad. Marta, por su parte, pregunta si debe llenar formularios o firmar papeles (5), evidenciando que conoce las formas institucionalizadas de ayuda social o de caridad.

Alfonso e Hilario establecen un vínculo de mutua admiración y de comprensión natural de todo aquello que para el destinatario (espectador/lector) se configura como excéntrico o fuera de la realidad normada (y que se afirma como tal por los personajes portadores de la ideología del otro/alterno⁶³), por ejemplo: la posibilidad de inventar, introducir en el mundo algo que no responde a sus parámetros validadores:

HILARIO: ... Un inventor nunca sabe lo que va a inventar porque si lo supiera no lo inventaría ¿No le parece? (*Se ríen*)

ALFONSO: Yo creo que el invento es cosa seria.

HILARIO: Si será. (*Sacando un alambre del bolsillo*) Mire esto: ¿qué es?

TERESA: Un alambre.

HILARIO: No. Es un sujeta servilleta ¿Ve? (*Sujeta una servilleta*)

ALFONSO: Increíble...

MARTA: A ver... (*Observando el alambre*) ¿Usted qué fue lo que hizo? Porque para mí es un alambre retorcido.

HILARIO: ¿Cómo un alambre retorcido? Usted se está refiriendo a la materia prima, señorita.

MARTA: Perdona, no quise ofenderlo.

HILARIO: Se ofende usted misma por no ver más allá ¿No ve? [...] (*Saca otro alambre del bolsillo*) Sin embargo (*le da una forma arbitraria*) ¿Qué le parece? ¿Estuve bien, no? (*Se lo coloca a Teresa como un prendedor*)

MARTA: ¿Es un prendedor?

HILARIO: ¿Cómo un prendedor? Los prendedores ya existen. Esto es un receptor de agradecimientos.

TERESA: Gracias. (13)

Para nuestro comentario, interesa particularmente el rol de Teresa. Ella es la cocinera, aunque no se sabe si es la dueña del comedor o cómo adquiere los alimentos que prepara. Es sobre todo una anfitriona, encargada de recibir a los comensales y darles el pan. Se presenta como un personaje sin rasgos particularizantes, a diferencia de los otros; se determina únicamente por sus acciones y su función. Es comprensiva y atenta con todos los personajes, los acepta y estimula en sus cualidades, sin embargo, no es una de ellos. Teresa tiene más conocimiento que todos los personajes y está allí con una función: la de alimentar.

ALFONSO: Además, si no vienen, son ellos los que se lo pierden.

TERESA: Sí, pero son ellos los que lo necesitan.

ALFONSO: Bah, si tuvieran hambre, hace rato que hubieran venido.

TERESA: Claro que tienen hambre, me pregunto si se darán cuenta. (3)

⁶³ Marta, Dolores, Romerito y Furia.

ALFONSO: ¿Hace mucho que cocina?
TERESA: Hace mucho que observo a las personas. (4)

Ella brindará el pan pero también insistirá sobre el potencial de cada uno, brindando afirmación a autoestimas muy disminuidas y proporcionando un lugar para el encuentro y la construcción de un proyecto común. Cuando siente haber cumplido su función desaparece de escena sin que los otros personajes lo noten.

DOLORES: Llegás a abrir la boca y te reviento.
TERESA: No se peleen. No tienen por qué avergonzarse de hacer lo que les gusta. (7)

ALFONSO: Perdí la inspiración.
TERESA: ¿Por qué no la busca? (8)

HILARIO: ¿Estuve bien, no?
TERESA: Muy ingenioso. [...](12)

(Teresa los observa desde un rincón, luego se quita su indumentaria de cocinera y se va sin decir nada, sin que nadie se percate.) (18)

Teresa se distingue de los otros personajes por su ecuanimidad y falta de preocupaciones personales; su única ocupación es servir, conforme a sus parámetros y códigos sociales. Teresa acepta a los personajes como son pero es consciente de su marginalidad y se ve llamada a contribuir en su integración. Incluso tendrá actitudes pedagógicas con los otros personajes desde una dimensión moral, como cuando interpela a Furia por traer consigo una botella con vino, tratando de informarse sobre si la compró o no. (11-12) La misma función tendrá en el otro nivel dramático, es ella la encargada de “redactar el proyecto” y de reunir los fondos para realizar el espectáculo en el que el resto de personajes tienen las esperanzas puestas. Si bien Teresa no pertenece al sector social en que los otros personajes se reconocen, intenta ser reconocida como parte de él, así cuando Marta pregunta sobre si habrá una transmisión televisiva desde el comedor de beneficencia, Teresa responde: “La televisión no se ocupa de nosotros” (7), configurando también a un otro/alterno del que sí se ocuparía.

Creemos que el personaje de Teresa cumple la función de relacionar al destinatario previsto por el esquema de recepción con el mundo de los personajes excluidos, a través de la puesta en valor de la ayuda social. Este personaje se acerca al receptor codificado por el texto, lo que permite que el discurso dramático sugiera la transferencia al destinatario del llamado de Teresa a la intervención para la integración y mejora en las condiciones de vida de los otros personajes. En *Vacas gordas*, como observamos anteriormente, este procedimiento también tendría lugar, pero de forma más sutil, menos

mecánica y evidente, sin un personaje destinado para tal función, que funcione como portavoz discursivo del texto.

Volviendo a la distinción entre los personajes, hemos señalado que la televisión forma parte de un conjunto de instituciones legitimadoras que son reivindicadas por los personajes como mecanismos para acceder a una integración social. Para Marta, la forma de ser reconocida –en su identidad (como “existente”) y en su talento (la actuación)– es ser famosa y eso se consigue, para ella, mediante la televisión. Es decir, Marta comparte la misma motivación que Alfonso. No obstante, para él, la forma de darse a conocer es personal, mediante el saludo de presentación, sin mediatización. Este es también uno de los rasgos que lo particularizan respecto a los otros.

Asimismo, una de las diferencias más importantes entre Hilario y Alfonso, es justamente su relación con estos mecanismos de legitimación. Alfonso acepta sin ninguna dificultad darle a Hilario todos sus poemas, luego de admitir que no tiene más que una copia y que no cuenta con ningún registro de que le pertenezcan; mientras que Hilario se enfrenta a Alfonso por tomar nota de sus palabras, alegando el robo de su autoría intelectual. Para Hilario será muy importante el libro como legitimador de la actividad del poeta (por esta razón encuaderna los poemas de Alfonso), así como será central la invocación al “registro de inventos” para calmar su descontento con Alfonso.

La motivación de hallar un reconocimiento, presente en los personajes de Alfonso, Hilario y Marta, no pareciera posible aún en los personajes de Dolores, Furia y en cierta medida, de Romerito. Dolores y Furia son personajes marcados por un historial de violencia que les impide reconocer su propio valor. Furia admitirá su vocación de murguista y su talento musical muy avanzada la acción dramática, cuando el resto de personajes se habían presentado casi desde el principio mediante su actividad; lo mismo sucede con Dolores, que pasa toda la “Primera entrada” y buena parte de la “Primera salida” impidiendo que Marta revele su deseo de ser bailarina.

Como parte de los procedimientos de *sublimación* podríamos señalar la escena 4 de la “Primera salida” dedicada únicamente a la descripción de un baile magistral interpretado por Dolores y la reacción de los otros personajes ante el descubrimiento de su talento. El procedimiento se basa en el triunfo sorpresivo del personaje, mediante un acto codificado para producir emoción⁶⁴. Esta escena motiva además una mayor compenetración entre los personajes, que habilitará a cada uno a confesar sus miserias;

⁶⁴ En este caso se codifica para la puesta en escena: “Durante unos segundos se queda en posición neutra en el medio de un silencio absoluto...” (23)

por ejemplo: el vicio de Romerito como apostador, la paranoia de Hilario ante el robo intelectual, la relación entre la danza y el burdel en el imaginario de Furia y Dolores, pero también todas sus virtudes y su entusiasmo.

La acción dramática se desplaza desde los enfrentamientos personales que impiden la organización y armonía entre los personajes, hasta un hiperbólico reconocimiento colectivo de sus habilidades y capacidad de articulación. Tal reconocimiento se encuentra tan exaltado en la escritura, a partir de la escena 6, que contrasta con el estilo anterior y abre paso a la sospecha (desde la recepción) sobre su verosimilitud, habilitando el posterior reconocimiento metateatral (hasta entonces apenas preparado con un par de indicios⁶⁵). La exaltación en la escritura está dada por el exceso de recursos expresivos y de lenguaje figurado, así como la recurrencia a un tono didáctico, sentencias solemnes y lugares comunes; esto desestabiliza la atmósfera de realidad y genera un efecto de distanciamiento/extrañamiento en la recepción que termina por llevar el conflicto al terreno de la labor artística:

ALFONSO: Las canciones no son de quien las escribe, ni de quien las canta.

FURIA: Ah ¿no? ¿Y de quién entonces?

ROMERITO: De quien las recibe, Furia, del público.

ALFONSO: Los artistas están para transmitir lo sublime del ser humano.

HILARIO: Dichoso el que tiene ese don. [...]

ALFONSO: [...] Todos deberíamos hacer uso de nuestras habilidades, de nuestras destrezas, de nuestros dones, y brindárselos a los demás.

HILARIO: Como el pan (34)

MARTA: Yo siempre quise ser actriz. Porque me di cuenta que puedo decir con poco lo que a otra persona le llevaría años de explicaciones. Porque cuando uno actúa habla con el cuerpo y con el alma. Porque hay cosas que no sé decir de otra manera.

FURIA: (cantando) Quiero que oigas mi humilde talento, / mi módica forma de hacerme escuchar; / y que con mi canto sueñes un momento / para que sea otro el nuevo despertar... (35)

El principal motivo (que aparece, además, en ambos niveles dramáticos) es el del potencial transformador del arte, llevado al idealismo y articulado con diversos matices de carácter ideológico: el poder sanador del arte, el arte como alimento del espíritu y el sacrificio del artista. Esto último aparece también en *La murguita*, a la que nos referiremos más adelante, y, tal como indicamos en el segundo capítulo de este trabajo, forma parte del imaginario discursivo asociado al movimiento teatral del interior vinculado a la Asociación de Teatros del Interior.

⁶⁵ (Varias mesas y sillas componen un comedor de beneficencia que no es tal. Los personajes tampoco son reales) (1) / MARTA: ¿Escribiría algo para mí, Alfonso? Algo que yo pueda decir en voz alta, para el público. DOLORES: ¿Qué público? MARTA: Yo qué sé, el público. (8)

Este núcleo temático adquiere importancia en una lectura global de la obra desde la perspectiva del drama principal; sin embargo, encontramos que estos motivos no aparecen en la dramaturgia de Martínez Russo o apenas podrían esbozarse, de manera muy general, sin que sea posible valorar su relación con el imaginario provisto por la dramaturgia de Golovchenko.

Por ejemplo, el tema del sacrificio del artista no tiene un lugar afirmativo en las poéticas ni en las prácticas escénicas de Martínez Russo, aunque sí es posible observar, de manera secundaria, su parodia en *La defensa* (2012) y *El achique* (2018), espectáculos que ponen en escena a un conjunto de actores decadentes tratando de salvar el espacio que los alberga. También es posible rastrear en las prácticas escénicas de Martínez Russo la referencia al poder sanador del arte pero no como un rasgo temático sino pragmático, por ejemplo, desde un universo estético completamente distinto y habilitado justamente por ello, en *Hyde, la niña que quería morir* (2014), espectáculo autoficcional con algunos rasgos simbolistas⁶⁶.

Por esta razón, nos hemos centrado en el metadrama, cuyo desarrollo y complejidad, permite observar otras estrategias y motivos que aparecen en las obras analizadas en este capítulo y con cierta centralidad, según propondremos, en la poética de Martínez Russo y otros espectáculos de las agrupaciones estudiadas. En este sentido, interesa que los personajes principales de *El pan nuestro de cada día* sean personajes excluidos socialmente (dentro de la imagen de mundo configurada por la obra), la centralidad de sus problemáticas y necesidades dentro del discurso dramático. Asimismo, interesa la forma en que algunos de ellos resultan portadores de valores de este entorno que los margina (Marta, Furia), mientras que otros habilitan un espacio alternativo de convivencia donde estos valores son desplazados o al menos desestabilizados gracias a la posibilidad de realización que brinda el esfuerzo colectivo.

3.4.2. La murguita (2009)

En el análisis de *La murguita*, además de la observación de los procedimientos dramaturgicos, en conexión con las lecturas de las otras obras que conforman el corpus

⁶⁶ Entre ellos: la integración de lo metafísico, la concepción del arte en su autonomía y soberanía, y el neoutilitarismo del arte (Dubatti 143-147) Se trata de una auto-ficción que aborda la relación entre el dramaturgo y su propia hija. La obra evoca antepasados caracterizados como fantasmas habitantes del protagonista. El dramaturgo ha explicitado cómo el desarrollo de la obra, protagonizada por el mismo Martínez Russo y su hija Merlina Martínez, incidió sobre la relación real entre ellos. (Solís 2016).

del capítulo, nos interesará referirnos sobre todo a las connotaciones del término “interior” para el imaginario social del texto y para el discurso dramático.

3.4.2.1. Relevancia del contexto de creación

Esta obra fue escrita en el marco del proyecto *Dramaturgia interior*, parte de las acciones llevadas a cabo por la Dirección Nacional de Cultura dentro del Programa Laboratorio entre los años 2008 y 2009. Tal programa se proponía como objetivos: difundir la dramaturgia nacional y promover la creación y escritura teatral (Percovich 13) y se constituye en uno de los antecedentes de creación del Instituto Nacional de Artes Escénicas.

La obra se encuentra editada dentro de una publicación que pretende dar cuenta de los alcances y limitaciones del proyecto presentado como “proceso de creación de cinco dramaturgos en red” y que incluyó: un proceso de trabajo y discusión a distancia, la escritura individual de textos dramáticos a partir de pautas comunes a los cinco participantes, la escritura de comentarios críticos sobre los textos de los otros, la puesta en común y discusión de las obras mediante un encuentro personal y finalmente, su semimontaje bajo la dirección de Marcelo Goyos. La producción debía ser presentada en la Bienal de Teatros del Interior (ATI), así como dentro del ciclo *Desembarco*, en el Festival Internacional de las Artes del año 2009. Hemos seleccionado esta obra por la singularidad de su proceso de creación dentro del marco descrito y porque el mismo proyecto *Dramaturgia interior* pone en juego uno de los ejes de nuestro trabajo: la relación entre las poéticas escénicas estudiadas y las políticas culturales con que interactúan, en este caso, específicamente, alrededor del problema de las relaciones entre *territorio e identidad*, centrales para nuestra investigación, como se ha defendido en los capítulos 1 y 2 de este trabajo.

La publicación que hemos citado incluye un prólogo de Mariana Percovich, Coordinadora de Artes Escénicas de la Dirección Nacional de Cultura para tal periodo, y uno de Ariel Mastandrea, dramaturgo montevideano invitado a la edición del material generado para la publicación. En estos apartados se da cuenta de cuál es la posición que se asume desde la autoridad pública con respecto al objetivo perseguido por el proyecto. Así Mastandrea afirmará que con el fin de resituar la contribución institucional “allá donde más se precisa” (15) la gran tarea de la autoridad pública es la de la “coordinación”, apostando por prácticas críticas, como lo serían “la producción de espacios de interacción comunicativa ciudadana” (*Ibid*).

Tal coordinación no esconde su matriz ideológica. El proyecto surge por iniciativa de Percovich a partir de una pregunta lanzada por Estela Golovchenko en la ponencia que reseñamos el apartado 2.2 de este trabajo y que lanzaba a la audiencia la siguiente incertidumbre: “¿El valor de lo que hacemos está determinado por el lugar de dónde venimos?” (13).

En tal sentido, la propuesta de la DNC, de acuerdo a lo planteado por Mastandrea, abriría un espacio de diálogo para que los dramaturgos y las dramaturgas participantes se acercaran críticamente no sólo a sus posiciones alrededor de la pregunta planteada por Golovchenko, sino a sus implicancias ideológicas: ¿Por qué surge? ¿Es importante que sea planteada? ¿Apunta a una reivindicación sobre el reconocimiento simbólico de las prácticas escénicas no montevidéanas o apunta a la anulación entre los límites entre estas y las montevidéanas⁶⁷? Creemos que la propuesta de nombrar al proyecto como *Dramaturgia interior* pretendía, justamente, plantear un campo de desmontaje y resignificación del adjetivo «interior», percibido como profundamente problemático y ambiguo. Prueba de ello es que en la introducción de Percovich este término aparezca únicamente entrecomillado. Es por ello que el proyecto propuso que las obras tematizaran sobre “lo interior” (13), desde el enfoque que cada uno de los participantes quisiera darle.

El ejercicio resulta interesante desde nuestra perspectiva crítica pues permite observar los valores que cada dramaturgo o dramaturga integraron al término «interior», sus posiciones y preocupaciones respecto a lo que connota. Así por ejemplo, según Percovich, Omar Ostuni asociaría la iniciativa con una segregación: “Desde el arranque Omar Ostuni se quejó por el título, porque pensó que queríamos ponerle «Dramaturgia del interior», pero a pesar de que eso también era una lectura ideológica del asunto, insistimos.” (14) Tomando en cuenta este contexto efectuaremos una lectura de la obra que nos permita observar estos valores como integrantes de una dimensión territorial.

3.4.2.2. Argumento de la obra y comentario: algunas imágenes *territoriales*

La murguita es una obra corta que desarrolla el conflicto generado a partir del interés del personaje de Pato para que la murga que integra junto al personaje de Ernesto participe del Concurso Oficial del Carnaval Uruguayo en Montevideo. Tal murga

⁶⁷ Sabemos que históricamente tales límites existen y han tenido peso sobre las prácticas y los imaginarios de los distintos actores y de la construcción histórica de la noción de “teatro nacional” pero su anulación resulta posible también como proyecto reivindicativo en sí mismo y aparece en los discursos de las agrupaciones en estudio y sobre todo en sus prácticas escénicas, tal como hemos observado en el primer capítulo.

desarrolla su actividad en un pueblo identificado como de otro departamento, no estrictamente localizado por el drama; aunque se da cuenta de que la agrupación ha participado por años, con gran éxito, del concurso de carnaval local. Sin embargo, para Pato esto no resulta suficiente y convence a Ernesto de que «La murguita» debe competir en Montevideo. Tras un gran esfuerzo de ambos personajes por conseguir a los integrantes del conjunto capaces de asumir tal reto, así como los recursos necesarios para llevarlo a cabo, Pato recibe una oferta para cantar con la murga montevideana «La poderosa» y decide abandonar el plan trazado junto a Ernesto.

La obra se encuentra estructurada en cuatro escenas, las tres primeras tituladas conforme a la estructura del género dramático-musical de murga según el modelo gaditano (Fornaro 2007): Presentación, Cuplé y Retirada, aunque se añade a la primera y a la última el término “Marcha” (Marcha Presentación, Marcha Retirada), aportando una referencia al ritmo musical empleado en el género. Tal referencia indica la importancia de la música dentro de la obra, que incluye cuartetos para ser cantados y segmentos dialogados a partir de la centralidad del ritmo en las réplicas de los personajes (y de los efectos humorísticos y de agudeza política en los remates de las cuartetos). La cuarta escena se titula “Pasillo”, haciendo referencia a los entretelones de las presentaciones de las murgas.

La murguita cuenta con cuatro personajes. Los protagonistas, Pato y Ernesto, y sus compañeras Florencia y Cecilia, respectivamente. La acción dramática se desplaza a través de dos fuerzas conflictivas: la tensión entre abandonar la murga o permanecer en ella y la tensión entre la realización personal y la realización colectiva o el fortalecimiento de los vínculos de amistad. Ambos personajes principales resultan atravesados simultáneamente por estas tensiones. Como indicamos, Pato abandonará la murga local para integrarse a la montevideana, y Ernesto se cuestiona sobre si es momento de retirarse del carnaval o de seguir cantando.

De la misma manera, ambos ubican en el espacio de la murga (como conjunto y como género) una serie de valores afirmativos que los identifican individualmente y que los conectan como conjunto o comunidad, aunque «La murguita», en particular, albergará una conflictividad con matices distintos para cada uno: Ernesto vence su impulso de abandonar la institución del carnaval por respeto a su murga, mientras que Pato abandona tal espacio para conseguir el éxito económico y simbólico que encuentra vinculado a la institucionalidad del carnaval montevideano.

De esto se desprende cómo los personajes y las situaciones ponen de manifiesto conjunto de valores que podrían pertenecer al imaginario social fundador del texto y que hacen a la imagen de mundo modelada por él. En consonancia con estos valores puede observarse el planteo de ciertas temáticas que son parte del repertorio de la dramaturgia de Golovchenko y que dialogan con algunos de los problemas que este trabajo pretende desarrollar.

Si bien el personaje de Pato expresa constantemente su insatisfacción sobre el alcance de la murga, encontrará reparos y resistencias para abandonarla. Es el personaje de Florencia quien cumple la función de estimular esta decisión por parte de Pato, que terminará reproduciendo su discurso. Dentro de la oposición Montevideo-Interior ella portará, de manera directa y esquemática, el discurso de que el reconocimiento simbólico y económico sólo es posible en la capital o a través de la capital. Este discurso se vale de referencias estrictamente localizadas:

FLORENCIA: (*Al Pato*) ¿No hay otro que pueda hacer lo que hacés vos? ¿Quién sos? ¿El zurdo Bessio? (70)

PATO: Es ahora o nunca, Ernesto. ¿Vos te imaginás lo que debe ser cantar en el Ramón Collazo, frente a ese mundo de gente? (*Silencio*) (*La murguita* 74)

Las referencias a una figura destacada dentro de la historia del Concurso oficial de Carnaval en Montevideo⁶⁸, así como al teatro que alberga tal competición, contrastan con la forma en que es caracterizado el pueblo. Montevideo se representa con nombres propios prestigiosos, el pueblo aparece innominado y la relación entre él, los protagonistas y la capital se describe en términos de dimensiones o tamaños. Por ejemplo, el sufijo diminutivo en el nombre de la murga local contrasta con el nombre de la montevideana (*La poderosa*); lo que se perciben como limitaciones para el crecimiento personal se traduce en las metáforas espaciales de “no caber en el pueblo” o “tener un techo”⁶⁹, que se ensambla con la superación entendida de acuerdo a una lógica de acumulación (querer más, alcanzar más):

FLORENCIA: (*Al Pato*) Hace seis años que te vengo bancando la misma historia. Ya me estoy por recibir y vos seguís en la misma “murguita”.

ERNESTO: ¡Cómo pasa el tiempo..!

PATO: Eso es lo que me tiene mal. El tiempo pasa y nosotros aquí.

⁶⁸ Se trata de una competición que se desarrolla en el Teatro Ramón Collazo, en Montevideo, como parte de las actividades del Carnaval Oficial, organizado por la Gerencia de Festejos y Espectáculos del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, en conjunto con Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos y Populares del Uruguay (DAECPU).

⁶⁹ Aparece también en la parodia a la canción infantil “Había una vez un barquito chiquitito” que se desarrolla durante la escena dos (Cuplé): “Había una vez una murga chiquitita/que en su pueblo chiquito creció / y tan grande creció la murguita/ que en pueblo chiquito no entró” (71)

ERNESTO: Aquí, ¿dónde?

FLORENCIA: (*Al Pato*) No veo la hora de que nos vayamos de este pueblo rata.

ERNESTO: En este pueblo rata hace cinco años que estamos entre los mejores ¿te parece poco?

PATO: Me parece que hay un techo para todo.

ERNESTO: Y... más que el primer premio no nos podemos ganar ¿Qué otra cosa pretendés?

FLORENCIA: (*Al Pato*) Vos te conformás con tan poco... (70)

En este pasaje destaca la pregunta lanzada por Ernesto: “Aquí, ¿Dónde?”. Este personaje opta por deslocalizar, anulando la oposición Montevideo-Interior. Para él, la murga (el género, el conjunto, tal vez el carnaval) resulta un *territorio* en sí mismo, entendido a nivel simbólico, como espacio de relaciones, pertenencia y cohesión social, no desprovisto de conflictividad: “ERNESTO: Para mí el público es el mismo en cualquier lugar. Yo salgo por otra cosa.” (73). Esa “otra cosa” es justamente lo que arraiga al personaje dentro de la murga y le permite “habitarla”.

Tal territorio resulta suficientemente potente como para motivar que continúe participando pese a su tensión con la institucionalidad del carnaval y el esfuerzo que implica para él la producción de un espectáculo; finalmente, se trata de un *territorio* afectivo, vinculado con un legado familiar. Mientras Ernesto contribuya a la focalización sobre el tema de la familia y la comunidad, Cecilia, su esposa, será un bastión para estimular la continuidad de la murga; tanto por la afirmación del valor de su esposo dentro del conjunto, como por la continuidad que visualiza en su hijo Emilio.

CECILIA: ¿Sabés en qué estaba pensando cuando llegaste?

ERNESTO: No.

CECILIA: En Emilio... Yo creo que va a ser murguista como vos. (71)

Finalmente, esta concepción de la murga como familia o comunidad será la que destaque el discurso dramático en el desenlace del drama. Así, ante la pregunta de Ernesto a Pato sobre su experiencia montevideana, Pato responde: “Y...en el Collazo faltabas vos, Ernesto” (77). Comprendemos entonces que en la obra se encuentran dos valores de “lo interior”, dentro de la consigna manifiesta por el proyecto que enmarca la creación de la obra. En primer lugar, “el Interior” como espacio no particularizado, genérico o únicamente caracterizado en relación con Montevideo y a partir de rasgos peyorativos relacionados con las restricciones que implican su dimensión; el discurso dramático resulta visiblemente crítico con respecto a esta caracterización. En segundo lugar, “lo interior” asociado a aquello que brinda cohesión, sentido de pertenencia y arraigo, con otras connotaciones de territorialidad.

Cabe señalar que en la misma publicación *Dramaturgia interior* encontramos también un texto de Leonardo Martínez, titulado 23:35:59 *La hora de la campaña*, al que nos referiremos muy brevemente con el fin de contrastarlo con la noción de “interior” que se sigue del texto de Golovchenko, según se acaba de mostrar.

El texto de Martínez inicia con una arenga paródica de un discurso político, donde se motiva a los dramaturgos participantes del proyecto *Dramaturgia interior* a intervenir su texto: “Como compañero autor pido que, haciendo uso de vuestro criterio soberano, se me investigue, se me cuestione, se me contradiga y hasta se me traicione.” (23:35:59 113). Tal tono acompaña el contexto referido por la obra: una campaña electoral que transcurre en la “campaña”, es decir, en el espacio territorial periférico a un centro de un departamento del interior, explicado por Ostuni como “el interior del interior” (*Notas a La hora...* 131). Si bien en aquí el *territorio* tiene estrictas connotaciones geográficas, la obra no buscará localizar ni caracterizar este espacio físico sino que se centrará en la parodia de los personajes políticos y sus esposas, que tras un accidente de auto, intercambian cabezas (y consciencias). El tema principal es la búsqueda de la comprensión del misterioso interior del otro y paralelamente (y de manera más esquemática) se sumará también la exploración del sexo opuesto, sus sensibilidades y motores vitales. Todo esto en clave de absurdo y ciencia ficción.

El resultado parece ser también político: la obra esquivada tanto la problematización sobre el asunto de lo territorial, como la reproducción de la estética realista como vía para la representación de tal territorio⁷⁰. Al mismo tiempo, consigue desestabilizar la imagen montevideana de la categoría “interior” con el añadido de la variante complejizadora “interior del interior”, es decir, denunciando que la lógica antagónica centro-periferia no se agota en la relación entre la capital y los otros departamentos. Esquivar la problematización de la cuestión territorial mediante la focalización satírica en la banalidad de la política electoral (deslocalizada), pero al mismo tiempo “arengar” a los compañeros de proyecto para que se enfrenten a su texto, pareciera también un gesto político en clave de *picardía*⁷¹. Así los resultados del intercambio son bastante reveladores:

⁷⁰ Representación hegemónica dentro de los textos que conforman la publicación y para el teatro uruguayo del S. XX en general. (Mirza 1992; Paolini 2014)

⁷¹ Comprendida esta *picardía* desde las connotaciones que se extraen de las entrevistas realizadas a Estela Golovchenko (11/16), Darío Lapaz (23/11/18) y Leonardo Martínez Russo (12/11/15), así como del uso explícito del término en los textos dramáticos analizados. Esta *picardía*, como dijimos en el apartado 3.3, tiene que ver con la comprensión laxa de los límites normativos impuestos, resultando en una provocación de corte humorístico y por tanto, sin consecuencias estrictas para el que la propone.

Pese a que se indica como espacio dramático “en un país”, da la impresión de que el autor pretendió vincular –a partir del lenguaje– dicha campaña [política] con el sentido [del término "campaña"] que se le da al *interior* en Uruguay [...] Sin embargo, salvo algunas referencias por ejemplo, en el lenguaje, en la escena VI del discurso: o en la mención a Paso de la Laguna, Young o Mellizos [...]– en ningún momento dicho *interior* está presente. No existe. (Ostuni *Notas a La hora...* 131 los destacados son míos)

Ostuni reclama una localización que la obra no presenta, o una caracterización de ese “interior del interior” que apenas enuncia. Posteriormente, en su comentario, continuará lanzando muy duras críticas acerca de la intrascendencia del tema y los problemas formales de la obra. El llamado del discurso de apertura de la obra terminará teniendo el efecto de enfrentar dos concepciones distintas sobre la creación artística: por un lado, la concepción de teatro y por otro, los caminos de reivindicación del movimiento teatral no montevideano en la interacción con la autoridad pública y los espacios que propone.

A lo desarrollado sobre *La murguita* agregaremos que discursivamente la obra reproduce los núcleos temáticos propuestos por Golovchenko en la ponencia que funciona como puntapié del proyecto. En contraste con Martínez, la intención de Golovchenko es directa y le presta particular importancia a la crítica de la polarización montevideana del reconocimiento simbólico, mientras que Martínez se ubicaría en la segunda posibilidad de enunciación del problema conforme a la pregunta planteada⁷²: la de desdibujar o desestabilizar la oposición mediante su desestimación. Esta desestimación, como toma de posición discursiva, si bien no parece apuntar a la anulación del concepto de “interior”, podría al menos atacar su criterio de demarcación por exclusiva relación binaria o polar con Montevideo.

3.5 . Conclusiones

3.5.1. Implicaciones discursivas de la marginalidad

Nos hemos preguntado cuál es la perspectiva crítica del discurso de las obras comentadas respecto a la marginación social y cómo se constituye esta perspectiva a nivel poético. Observamos entonces cómo las obras fundan distintos “espacios de contención” tanto a partir de espacios físicos dentro del mundo ficcional (la fábrica, el comedor), como de espacios simbólicos asociados a instituciones vinculables a los imaginarios sociales fundadores: el trabajo (*Vacas gordas*), la familia/la comunidad (*Vacas gordas*, *El*

⁷² ¿Apunta a una reivindicación sobre el reconocimiento simbólico de las prácticas escénicas no montevideanas o apunta a la anulación entre los límites entre estas y las montevideanas?

pan nuestro de cada día, La murguita), la práctica artística (*El pan nuestro de cada día, La murguita*). Estos espacios de contención evidencian (y caracterizan por oposición), en primer lugar, la situación hostil, de violencia o desamparo que se constituye fuera de ellos para los personajes protagonistas, pero también posibilitan, mediante la construcción dramática de las obras y la caracterización y funcionalidad de sus personajes, la composición de espacios reivindicativos, no de la situación de marginalidad de los personajes, sino de la posibilidad de su triunfo simbólico o de la validación de su proyecto de felicidad. Desarrollaremos algunos matices respecto a este último punto.

En primer lugar, el carácter opresor del entorno, y el conjunto de valores y circunstancias que lo posibilitan o lo validan, no se modifica necesariamente, en la ficción de las obras estudiadas, por acción de los personajes. La modificación puede proponerse mediante una lógica de intervención, estatal o privada, como lo sería la transformación del frigorífico en un museo para la generación de nuevas fuentes de empleo (y la promoción de una memoria histórica, aunque también la estimulación de la nostalgia como rasgo identitario). Otra evidencia de intervención es la construcción y posterior retirada del comedor de beneficencia, que si bien se configura –desde el discurso ficcional de la obra– dentro de una lógica de caridad⁷³ podría evocar y validar la necesidad de políticas sociales de carácter asistencial que atiendan a la emergencia brindando un tipo de soporte que permita más tarde su retracción⁷⁴.

Los espacios simbólicos de contención se conforman como reivindicativos dentro del universo poético, únicamente en tanto, dentro de ellos, resulte posible la instalación de una lógica distinta a la del entorno opresor. No ocurrirá así cuando en su interior se reproduzcan valores que los constituyan, precisamente, como espacios de segregación. En tal sentido, es muy distinta la comunidad que podrían constituir, en principio, el conjunto de personajes de *El pan nuestro de cada día*, altamente conflictiva por la convivencia de lógicas hegemónicas y marginales, la voluntad de auto-segregación y las distintas matrices causales de la marginación, con respecto a la comunidad evocada por Michino y Renata (*Vacas gordas*) cuando fantasean con explotar los productos brindados por la vaca para satisfacer las necesidades de una comunidad cuyo principal rasgo compartido es la miseria. En este caso se evidencia la diferencia entre la marginalidad relacionada con la

⁷³ “FURIA: Es que la cosa está muy difícil para conseguir laburo./ TERESA: Si lo sabré yo ¿o por qué cree que tengo este comedor? / FURIA: ¿Por amor al prójimo? (*Teresa sonríe*)” (*El pan nuestro...* 10)

⁷⁴ “MARTA: No creo que vuelva. Teresa no va a volver. Ya hizo lo que tenía que hacer. No tiene sentido que regrese sólo para darnos de comer como si fuéramos unos incapaces. No la necesitamos. (32)

pobreza y aquella en la que la pobreza integra situaciones de “disociación” de la estructura social (Custodio 110).⁷⁵

Existe en las obras estudiadas otra potencia para la modificación de las condiciones exclusras del entorno, la que resulta como expectativa del discurso dramático a partir de la composición de la relación empática entre los personajes marginales y el público configurado como otro/alterno por el esquema de recepción. Esta está posibilitada, en primer lugar, por la adscripción a una lógica realista asentada en la “ilusión de contigüidad” (Dubatti 2009) entre lo que se comprende como realidad y el mundo ficcional. Pero también esta potencia para la modificación de las condiciones exclusras del entorno se vale de las estrategias de composición de los personajes, basadas en la contextualización de sus problemáticas como parte de un asunto que concierne a la sociedad en pleno, y al Estado en particular, así como en el empleo de procedimientos de *sublimación* que, según hemos propuesto sumariamente, buscan acercar a los personajes al universo emotivo del destinatario, sin que desaparezca su condición de otredad, pues tal condición es la que viabiliza la expectativa de intervención o al menos de apertura a la integración.

3.5.2. Distancias entre los contextos y universos sensibles de Estela Golovhenko y Leonardo Martínez

Es sabido que la excepcionalidad uruguaya en materia de política social parte de la temprana intervención del Estado en las relaciones entre capital y trabajo, durante el proceso de modernización. Según Midaglia y Robert (2001) el Estado de Bienestar se constituyó sobre los pilares de asistencia pública, educación pública, regulación del mercado laboral y previsión social, que redundaron en la construcción de una sociedad integrada e igualitaria. (Custodio 104). Sin embargo, a finales del S.XX en Uruguay, luego de medio siglo de crisis económica y política, y en un contexto internacional de liberalización financiera, apertura de mercados y retraimiento de los Estados, hubo una reorientación de las políticas sociales hacia un modelo pro-mercado, caracterizado como

⁷⁵ Según explica esta autora, refiriéndose a la perspectiva de Robert Castel (1997), se observa dentro de las ciencias sociales la valoración de “una nueva cuestión social como la existencia de poblaciones «invalidadas» socialmente (desafiliadas) por la coyuntura, que no encuentran un lugar en la estructura social «de posiciones reconocidas» y que, a su vez, cuestionan y amenazan la cohesión social: el riesgo de fractura social.” (*Ibid*). En este caso, la disociación radica en la imposibilidad de integración o de reintegración. Los personajes de *Vacas gordas* conseguirían combatir su miseria de encontrar los medios para satisfacer sus necesidades económicas; los personajes de *El pan nuestro* se encuentran desafiliados, su marginación tiene muchas más dimensiones que su pobreza y desamparo.

“híbrido” por Midaglia y Antía (2007). Este proceso resultó en una desprotección de los derechos sociales provenientes del trabajo y en una protección asistencial focalizada, desarticulada e informal, en detrimento de la integración social (Custodio 105-106). Todo esto ocurre, además, en el despertar de la redemocratización y llevando a cuestras la profunda fractura social producida por la dictadura cívico-militar (1973-1985).

A partir de *Vacas gordas* es posible visualizar las ruinas del Uruguay industrial pero también los efectos de la cobertura social alcanzada en marco del proceso modernizador de principios del S.XX, en las condiciones de vida de los personajes (educación pública, salud). Este aspecto cobrará relevancia dentro del contexto de recepción de la obra (año 2004), en el que el cambio en el panorama político del país se presentaba como expresión del deseo/la necesidad de reparación social postergada por la ruptura democrática y las crisis económicas. En el apartado dedicado a esta obra señalamos ya que el imaginario social apuntaba al contraste *nostálgico* entre un momento percibido como de estabilidad económica y contención simbólica (trabajo, familia, Estado) y una situación contemporánea de incertidumbre y desamparo, donde las estructuras de contención han desaparecido. En este marco, el Frente Amplio se presentaba en sus documentos programáticos a través del abordaje del problema de la pobreza con un enfoque “integral”, mediante la reunión de políticas sociales y políticas económicas que permitieran el desarrollo social:

Existió una mirada de la sociedad como un «todo», que se interpreta a partir de la pretensión de establecer «amplios acuerdos», de promover el financiamiento solidario en la seguridad social y en el sistema de salud. El Estado es considerado como el responsable del desarrollo nacional y del bienestar social, así como también de las desigualdades y de las situaciones de empobrecimiento. La cuestión social para el nuevo gobierno de izquierda fue interpretada en términos de emergencia social y de pauperización de la ciudadanía causada por el modelo neoliberal anterior que produjo problemas en el empleo. (Custodio 115)

Tal discurso se presenta como una posible respuesta a la fragmentación y disociación social que, como observamos en el apartado anterior, ronda la imagen de mundo constituida por el universo poético de las obras estudiadas. Creemos que en las obras estudiadas de Estela Golovchenko se puede observar un cierto entusiasmo por la oportunidad de reparación social que representaba, en tal contexto, la llegada de la izquierda al poder, con su apuesta por políticas sociales de desarrollo social, pero también reivindicativas de lo percibido como su abandono, tanto en la dimensión económica como simbólica. En tal caso, ante la imposibilidad de cotejar y medir tal “entusiasmo”, diremos apenas que existe una coincidencia discursiva entre las necesidades problematizadas por

las obras y el talante de lo ofrecido por la promesa de cambio en el panorama político nacional. Golovchenko (nacida en 1963, en la localidad de San Javier, Río Negro) pertenece a una generación atravesada por las huellas de la dictadura cívico-militar y ha abordado este tema en *El disparo* (2005) y *La canción de las palabras esdrújulas* (2014).

La centralidad de la representación de personajes desposeídos y marginales (económica y socialmente) permite, en su teatro, la visibilización de un sector social considerado como desamparado, desprotegido o abandonado, ante un receptor codificado como distinto o más privilegiado. A este sector es al que debe plantearse la urgencia de la intervención que vendría a proponer la izquierda, en la que la búsqueda de cohesión social es una de las bases. Para ello el drama debe “humanizar”, apelar a la identificación emotiva y a la explicación de las circunstancias que rodean la marginalidad. Sin embargo, este no es el mismo contexto en que emergen las otras obras que estudiaremos.

Las obras que abordaremos en los próximos capítulos, inscriptas en un contexto histórico más amplio y coincidente con el desarrollo de tres periodos de gobierno de la izquierda (y su consecuente balance), permiten además la consideración ampliada de tal marginalidad, como metáfora de una condición que no sólo atañe a los sectores más ostensible o evidentemente excluidos económica y simbólicamente, sino también a sectores medios empobrecidos y lastimados, y al conjunto social, afectado por la violencia que ejerce el mercado y el retraimiento no solo del Estado, sino del valor social de instituciones y nociones como la de comunidad. Esta consideración podría explicar la insistencia en ciertas representaciones, dentro de la dramaturgia de las agrupaciones estudiadas, y en particular, la de Leonardo Martínez Russo, alrededor de la marginalidad y del funcionamiento opresor de determinadas estructuras sociales, así como su eventual potencia de desestabilización o superación mediante estrategias de que suponen modalidades de integración de otras subjetividades y discursos⁷⁶.

Propondremos entonces que existe un conjunto de temas y procedimientos comunes a la dramaturgia de estos autores, aunque con implicaciones discursivas distintas y estrategias particulares, tal como observaremos en los siguientes capítulos. En primer lugar encontramos la tematización sobre las relaciones de poder, la caracterización del entorno social como violento u opresor y el encuentro entre la lógica del excluido y la del

⁷⁶ Esto último podría trascender a las poéticas y observarse también en las prácticas escénicas de las agrupaciones, por ejemplo en los vínculos que establecen con los entornos en que distribuyen sus obras o en la relación que establecen con agrupaciones montevideanas. Corresponderá desarrollar en los siguientes capítulos cuál es la especificidad de estos rasgos dentro de las poéticas de las agrupaciones y en particular, dentro de la dramaturgia de Martínez Russo, y de qué manera se distancia de las estrategias de Golovchenko.

otro/alternativo, modelado desde la perspectiva del marginado. Esto será visible en *Gema* (Martínez, 2017), aunque también en *Manduraco, el cabortero* (Imagina, 2014), sin participación de Martínez Russo en la dramaturgia.

Por otra parte, encontramos la construcción de un antagonismo entre adentro/afuera del sistema causante de la marginación, a partir del cual, en primer lugar, es posible caracterizar las causas de la disociación y los valores que la sostienen, y en segundo lugar, se viabiliza la imaginación de lógicas alternas capaces de reivindicar valores no hegemónicos. Intentaremos observar este rasgo en las dos obras recién mencionadas, así como en *Las manos de Policarpio*, con dramaturgia de Martínez Russo junto a Fernando Pozzo, protagonista de la obra e integrante de Teatro DeCartón. (Carmelo).

Finalmente, cabe señalar la recurrencia a estrategias de *sublimación* de los personajes marginales, que en Golovchenko podrían asociarse de modo general, a usos particulares del humor y la atmósfera sentimental dentro de la construcción del pacto de expectación, pero que en Martínez Russo funcionarían de manera muy distinta, según creemos, por la diferencia entre el énfasis en la concepción del público como comunidad, en vez de cómo otro/alternativo capaz de intervenir o amparar. Todos estos rasgos deberán ser comprobados en los siguientes capítulos.

En cuanto a la categoría *territorio*, luego de un primer acercamiento desde el eje de las poéticas⁷⁷, encontramos que será necesario distinguir los valores que adquiere observando si el rasgo remite a la *tematización* sobre el territorio o si implica una estrategia de *localización*. Entenderemos *tematización* como la referencia o mención, con alguna centralidad, de algún aspecto territorial. *Territorio* se entenderá, entonces, conforme a lo expresado en 1.3.1. y 1.3.2. En primer lugar, como espacio dinámico de representaciones simbólicas, continente de una identidad diferenciada que se relaciona con ese espacio y manifiesta pertenencia. En segundo lugar, como aquel que refiere a la relación entre el ser humano y el ambiente, incluyendo su biodiversidad y las transformaciones socioculturales sobre el entorno. (Ther Ríos; Tizón)

Por otro lado, llamaremos estrategias de *localización* a aquellos procedimientos dramáticos que busquen localizar los acontecimientos ficcionales en un determinado contexto geográfico, sea por referencias explícitas a lugares y paisajes o por alusiones a episodios históricos, personajes emblemáticos locales o anécdotas pertenecientes a la tradición oral de una localidad.

⁷⁷ Entendiendo que esta investigación ha incluido un eje dedicado a la mirada de las estrategias de gestión y otro a las poéticas escénicas.

En el caso de las obras analizadas en este capítulo, la *localización* solo es verificable estrictamente en *Vacas gordas* (y más por el episodio en el que unos árabes proponen reactivar el frigorífico, rastreable en la documentación para el caso del Anglo, que por referencias específicas a este frigorífico). Sin embargo, esta *localización* se asienta en su adscripción a la matriz realista, que integra el universo ficcional como participante de un fragmento de la “historia nacional”. En ese sentido, el uso de la *localización* es integrador, pues ubica las referencias en su contexto ampliado, donde la industria frigorífica encarna un escenario asimilable a otros y en el que se reconoce, al mismo tiempo. Nos referimos al Anglo como referencia indiscutible de la industria frigorífica nacional, centro económico y simbólico del modelo estatal del Uruguay moderno.

Por su parte, para el caso de *La murguita*, la *localización* opera únicamente en la mención a Montevideo. Sin embargo, tal mención sólo da pie a la *tematización* de la oposición Montevideo-Interior, en el marco de un proyecto estatal convocado precisamente para ello. En todo caso, lo que podríamos acotar al respecto es que existió un interés común entre autoridades moduladoras de las políticas y creadores por trabajar sobre tal oposición y que a partir de tal convergencia fue posible observar las distintas perspectivas desde las que se aborda y las sensibilidades que despierta.

CAPÍTULO 4. MANDURACO Y POLICARPIO

4.1. Presentación

Este capítulo se centrará en el estudio de las obras *Manduraco, el cabortero* (Imagina) y *Las manos de Policarpio* (De Cartón), ambas estrenadas en el año 2014. Describiremos algunos de los rasgos comunes a sus poéticas, así como algunas de las estrategias de escritura dramática y metodologías creativas que comparten.

De manera central se espera contrastar, en estas obras, algunos de los rasgos sintetizados a partir del estudio de la dramaturgia de Estela Golovchenko en el capítulo anterior. Entre ellos observaremos: por un lado, la tematización sobre las relaciones de poder y la marginación social, así como la construcción de antagonismos entre el adentro y el afuera del sistema causante de la marginación y, por otra parte, la *sublimación de personajes marginales* –como rasgo estético y en su función pragmática–. Finalmente, evaluaremos si existen *estrategias de localización* que brinden elementos para observar, más adelante, cuál es el peso de la cuestión territorial en estas prácticas escénicas.

Tal como se señaló, el análisis parte de la perspectiva pragmática que considera al teatro como discurso (Villegas 1988, 2000, 2005), por lo que se modulará el comentario a partir del marco conceptual ya presentado en el capítulo anterior. Sin embargo, para el estudio específico de las dos obras que conforman el corpus de este capítulo incorporaremos en nuestra lectura las distinciones teóricas postuladas por Linda Hutcheon (1981) a propósito de los conceptos de *ironía*, *parodia* y *sátira*. Nos interesa subrayar la utilidad de la incorporación de este marco conceptual para revisar, a nivel textual y desde una perspectiva también pragmática, la forma en que estas incorporan o no los rasgos hasta ahora postulados a partir de la dramaturgia de Golovchenko.

En particular, atendiendo a estos rasgos y a la contextualización realizada en los capítulos anteriores, intentaremos caracterizar la dimensión política del discurso de estas obras (como hipótesis para ser discutida en el capítulo final y las conclusiones).

4.2. Ampliación del marco teórico

Como indicamos, las categorías *ironía*, *sátira* y *parodia* no serán comprendidas desde sus usos extendidos sino tomando en cuenta las precisiones de Hutcheon a propósito de estos conceptos, ampliamente discutidos y con vinculaciones semánticas, incluso contradictorias, según el propio balance de la autora sobre el estado de la

cuestión. Hutcheon presenta la sátira y la parodia como géneros, mientras que la ironía es identificada como un tropo primordial en ambos.

Entenderemos la sátira como “la forma literaria que tiene como finalidad corregir, ridiculizándolos, algunos vicios e ineptitudes del comportamiento humano” (178). La parodia, por su parte, “dispara” contra objetivos o “blancos” (en palabras de Hutcheon) específicamente textuales (*Ibid*). El peso crítico de la ironía se visibiliza, para esta autora, al trascender la lectura inmanente o puramente retórica que considera este tropo como una “mera” antífrasis o inversión semántica. La incorporación de una perspectiva pragmática permite, en su argumentación, evidenciar el funcionamiento situacional o contextual de la ironía, que es el marco desde el que mejor puede describirse su potencial de crítica o revisión de un texto fuente (cuando opera dentro del género parodia) o de una situación o conducta social (cuando lo hace en el marco de la sátira).

Así propondremos que *Manduraco el cabortero* se configura como una sátira al señalar críticamente un conjunto de problemáticas sociales. Tales problemáticas se evidencian en la imagen de mundo que se desprende del entorno ficcional del personaje principal y en las elecciones de vida a las que ese entorno lo ha reducido. De la misma forma observaremos en *Las manos de Policarpio* la posibilidad de una parodia deferente (respetuosa o cortés) respecto a los textos parodiados, incluyendo la referencia intertextual a *Manduraco, el cabortero*. Estas hipótesis serán desarrolladas en los apartados 4.5. y 4.6.

Acudiremos particularmente a la noción de *ethos* propuesta por Hutcheon. La autora plantea el *ethos* como “una respuesta dominante que es deseada y por último realizada por un texto literario” (180). Tal concepto admite cierta cercanía a la noción aristotélica de *pathos*, como estado afectivo suscitado en el lector —en nuestro caso, espectador—, aunque pone énfasis también en su codificación, tratándose de “una impresión subjetiva que es motivada” (*Ibid*). Según Hutcheon, y como será desarrollado a profundidad dentro de los apartados centrales, “el *ethos* articula toda una serie de valores que recorren la gama: de la deferencia a la irrisión” (181). Emplearemos esta noción para intentar describir la relación entre la codificación de una determinada recepción y el discurso dramático de las obras estudiadas. Este aspecto, como se hizo notar en el capítulo anterior, parece ser un rasgo central dentro de la dramaturgia en estudio, por lo que la incorporación de las categorías teóricas propuestas por Hutcheon podría habilitar una descripción más precisa de la relación entre el discurso dramático y la codificación de la recepción, en las obras que componen este capítulo.

Finalmente, para observar lo que propondremos como la *dimensión política* de las poéticas estudiadas en el capítulo (y con miras a continuar el análisis en el capítulo 5 y las conclusiones) partiremos de algunos postulados teóricos asociados al llamado *pensamiento político posfundacional* (Marchart). Dentro de esta línea se ubican un conjunto de autores que se distancian tanto de las “posturas dogmáticas”, identificadas como “*fundacionalistas*”, así como de las posmodernas, entendidas como “*antifundacionales*” (Capasso y Bugnone 121).

A grandes rasgos, lo que une a los distintos proyectos teóricos de estos autores es, en primer lugar, el planteo de que la sociedad constituye un ordenamiento precario e inestable producto de la operación hegemónica, y puede, por tanto, refundarse. Esta refundación está posibilitada por el revelamiento y acción de *lo político*, que recuerda el momento instituyente y al hacerlo, evidencia la posibilidad de subversión del orden existente y la viabilidad de otros discursos y un nuevo orden (igualmente frágil).

La concepción del orden social como una construcción hegemónica vinculada a lo político implica considerar que dentro del orden, mediante operaciones singulares de exclusión, se producen desigualdades y diferencias, cuyo resultado es la instauración de lugares dominantes y lugares subalternos. [...] Todo intento de cierre hegemónico, sutura y articulación se enfrenta a la imposibilidad de borrar por completo las huellas de la contingencia y a lidiar con espacios de libertad. (Retamozo 83)

En segundo lugar, es central, dentro del pensamiento de estos autores, la relación entre *lo político* y *la política*. Según Mouffe (2007), *lo político* es “espacio de poder, conflicto y antagonismos” (16) y *la política* se entiende como el conjunto de realizaciones y prácticas que se orientan a administrar lo instituido. Mouffe concibe a

«lo político» como la dimensión de antagonismo que consider[a] constitutiva de las sociedades humanas, mientras que entendi[e] a «la política» como el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana en el contexto de conflictividad derivada de lo político. (*Ibid*)

De lo propuesto por Mouffe nos interesa en particular la dimensión conflictual de *lo político*, lo que implica la admisión de la existencia de antagonismos y la susceptibilidad de todo orden hegemónico de ser desafiado por prácticas contra hegemónicas. Según esta autora, la dimensión antagónica de *lo político* sustenta la naturaleza de las identidades colectivas, al tiempo que permite relaciones diversas entre “nosotros/ellos”⁷⁸ (23). Esta

⁷⁸ Mouffe se distancia en ese punto de lo planteado por Carl Schmitt, cuyos postulados revisa. Schmitt plantea la inherencia de la relación amigo/enemigo en las relaciones antagónicas, destacando a cada parte como rival o adversario de la otra, mientras que Mouffe, sin desestimar la dimensión conflictual de lo político y de la configuración de identidades colectivas, propone que podrían configurarse otro tipo de

autora propone además la noción de *agonismo*, como “sublimación” (28) del antagonismo que, sin anular la dimensión conflictual, viabiliza relaciones entre distintas identidades colectivas o intereses enfrentados, en las que las partes se consideran como oponentes legítimos y no como adversarios, fortaleciendo, por tanto, el pluralismo democrático.

4.3. Visita a los espectáculos: descripción de las obras, coincidencias y particularidades argumentales y de puesta en escena

Manduraco, el cabortero y *Las manos de Policarpio* son unipersonales que giran en torno al relato de vida del personaje protagonista. Los dos espectáculos fueron estrenados en el año 2014 en las ciudades de sus agrupaciones y comparten un contexto de recepción, pues ambos han realizado presentaciones en múltiples comunidades coincidentes, abarcando el litoral y otras localidades (Paysandú, Fray Bentos, Carmelo, Salto, Rosario, Cardona, Las Piedras, entre otros) y continúan en repertorio.

Manduraco el cabortero (Imagina) recibió el apoyo del Fondo Regional para la Cultura (DNC-MEC) para la realización de una gira nacional en el año 2017. Realizó funciones también en Buenos Aires (Argentina), La Habana y Cienfuegos (Cuba). En esta última ciudad participó del Festival del Monólogo Latinoamericano (2018), donde Danilo Pandolfo obtuvo el reconocimiento Premio Terry al Mejor Actor.

Las manos de Policarpio (De Cartón) recibió el premio a Mejor texto y Mejor actor la Bienal de Teatros del Interior (ATI) en el año 2015, cuando De Cartón aún se encontraba afiliado a la Asociación de Teatros del Interior; tras este reconocimiento fue seleccionada para participar en el Festival Internacional de Artes Escénicas en Montevideo (INAE, 2016). *Las manos de Policarpio* fue también ganadora del Fondo Regional (DNC-MEC) para realizar una gira en centros penitenciarios.

Manduraco, el cabortero pone en escena el acto de fundación de la Asociación de Amigos de Manduraco, el cabortero⁷⁹. Se trata de un campeón sanducero de boxeo del año 95, retirado luego de haber caído en desgracia, tras ser noqueado por Carlanco González, boxeador salteño. Manduraco se propone la creación de esta asociación con el

relaciones entre nosotros/ellos que no impliquen la negación absoluta de la propuesta ajena. (c.f. Mouffe 22)

⁷⁹ Potro difícil de domar. Adjetivo de uso regional. El uso de localismos podría integrar las estrategias de localización. En relación a estas estrategias, en este capítulo se irán señalando ejemplos puntuales para ser consideradas, en las conclusiones generales del trabajo, junto a las otras obras que integran el corpus.

fin de reunir fondos para reactivar su carrera a los 45 años de edad y enfrentar a Carlanco en una pelea de revancha.

La ficción focaliza la tensión dramática en la eventual aparición de todo el gabinete de directivos del Club deportivo Huracán F.C. con el objetivo de realizar la asamblea fundacional. Finalmente estos directivos se van excusando y no asisten; cae entonces en el propio boxeador la tarea de llenar el tiempo de espera frente a un público ficcionalizado como “asambleístas” y así finalmente, proponer un destino para la asamblea fundacional. El tiempo de la espera es empleado por el personaje para presentar pasajes de su biografía y justificar los acontecimientos del presente de la acción.

La puesta en escena hace uso de muy pocos elementos escenográficos para determinar el espacio, con un universo referencial acotado a un club deportivo barrial: sillas blancas de plástico, un escritorio y micrófono. La iluminación acompaña esta ilusión realista: las luces de la sala se encuentran encendidas durante toda la función, y la operación de la luz y la música de la acción que transcurre en la escena es realizada por el personaje principal, en ocasiones con ayuda del público. Esta elección contribuye a atenuar la oposición entre sala y escena, en tanto existe cercanía física entre ambos espacios, el personaje y los espectadores son alcanzados por la misma iluminación y pueden compartir determinadas tareas físicas. Lo anterior favorece, finalmente, la disposición al acercamiento emotivo del público respecto a la ficción y se integra también en la configuración del esquema de recepción, como desarrollaremos más adelante.

El público, como mencionamos, se encuentra ficcionalizado en tanto es el asistente a esta asamblea inaugural de la Asociación del boxeador; el registro de la actuación busca acompañar esta verosimilitud como estrategia para instaurar un pacto ficcional en el que el público, consciente de estar asistiendo a una función teatral, participe voluntariamente del juego dramático en su función de asambleístas.

En *Las manos de Policarpio*, por su parte, esta integración del público se realiza mediante otras estrategias. En escena, el personaje Pipo Policarpio comparte sus experiencias como kinesiólogo deportivo y los saberes que le ha dejado una prolongada carrera atendiendo lesiones vinculadas al fútbol, el ciclismo y el boxeo. Tales anécdotas van apareciendo en la memoria de este personaje, al igual que en *Manduraco*, durante el tiempo de espera de un personaje referido que nunca llega. En este caso, Policarpio espera el regreso de un joven nacido en su barrio y convertido en un prestigioso futbolista que ha hecho su carrera en Europa. Según la ficción, este joven futbolista se encuentra agobiado por una lesión que ni los más exitosos terapeutas ni las más

avanzadas tecnologías han podido curar y que Policarpio espera aliviar, de la misma forma en que lo hiciera una vez, cuando el joven era jugador de las ligas menores del equipo local.

No hay una explicación argumental que autorice el diálogo con el público desde una perspectiva de verosimilitud; sin embargo, se instaura una convención en la que público se incluye en la acción, ficcionalizado como interlocutor, y en ocasiones con participación acotada a la realización de acciones físicas concretas (probar un ungüento, sostener una estampa religiosa).

En esta obra se suma además un personaje referido, Ofelia, la esposa de Policarpio, que activa un espacio dramático latente: el resto de la casa del masajista y el universo familiar que excede a su labor profesional. El personaje de Ofelia es construido por la acción dramática hasta establecer un pacto ficcional que asegura su existencia en ese espacio contiguo; aunque luego esta existencia termine poniéndose en duda. Nos referimos, por ejemplo, al efecto de una acción en que Policarpio besa con nostalgia un retrato de su esposa, abriendo la lectura de una posible inexistencia física de ella, más allá de su representación pictórica y la interpelación verbal por parte de su marido. A partir de esa acción, se habilita la lectura de que Ofelia sea un recuerdo representado por tal fotografía, aunque tampoco se anula la posibilidad de que ella esté en la habitación contigua.

Esta desestabilización de la ilusión de realidad se sostiene también por la irrupción de un elemento fantástico en uno de los relatos del masajista (justamente en el que alude intertextualmente a la obra *Manduraco, el cabortero*). En tal relato, un boxeador concluye una pelea, aún tras haber perdido su cabeza de un golpe y gracias al aliento brindado por su misma cabeza, desde la gradería. La irrupción de este elemento fantástico termina por poner en duda la adscripción realista de los relatos que el masajista había referido con anterioridad, incluyendo la referencia a su esposa. Esta duda finalmente no se resuelve, autorizando la lectura según la cual, su esposa se encuentra en el espacio contiguo. Esta ambigüedad se suma a otros procedimientos encaminados a tensionar la verosimilitud del drama y que terminan por caracterizar la atmósfera de la obra y al personaje, tal como desarrollaremos más adelante.

El espacio escénico de *Las manos de Policarpio* cuenta con muy escasos elementos: una camilla de masajista, una silla, un pizarrón y una mesita con pocos elementos de utilería: remedios, ungüentos y una lámpara de luz roja. La síntesis de la elección escenográfica y el uso de proyecciones animadas sobre el pizarrón generan una distancia

representativa⁸⁰ mayor a la que sugiere la obra *Manduraco, el cabortero*, aunque aún dentro de un registro realista.

4.4. Estrategias de escritura dramática y metodologías creativas

Ambas obras fueron concebidas de manera conjunta por sus respectivos directores y actores protagonistas⁸¹ a partir de un proceso de investigación. Los textos dramáticos fueron escribiéndose como resultado del trabajo experimental sobre la escena y de la misma forma se determinaron todos los componentes de la puesta en escena, dentro de un proceso que tales artistas describen con el nombre de *dramaturgia escénica*.

En ambos casos se verifica la incorporación de disparadores relacionados con la vida personal de los artistas y en relación a los temas que desarrollaría cada ficción (mundo del bar, del club social y deportivo, mundo del deporte), así como la incorporación de materiales obtenidos mediante investigación documental en las localidades respectivas⁸².

Empezamos a tirar de la piolita de diferentes situaciones, haciendo ejercicios de escribir distintas anécdotas nuestras y se las fuimos incorporando al personaje, el personaje de por sí era un personaje de cantina, de bar; y tanto Darío [*Lapaz, director de la obra*] como yo nos criamos en cantinas y bares de chiquitos: mi padre tuvo bar, el abuelo de él vivía en el bar [*rién*]. (Danilo Pandolfo, entrevista personal 13 de noviembre de 2015)

Las manos de Policarpio parte además de dos cuentos de Roberto Fontanarrosa relacionados con el deporte y el fútbol: *Edmundo “Cachín” Medina* y *Los nombres*.⁸³ En el primero de ellos, un narrador que se podría identificar como periodista deportivo, narra la hazaña del boxeador “Cachín Medina” al lograr finalizar una pelea luego de haber perdido su cabeza de un golpe; en el segundo, un locutor de fútbol explica la importancia de la fonética de los nombres poniendo como ejemplo el caso de los arqueros “Marrapodi” y “Camaratta”, para la realización del relato.

El actor Fernando Pozzo, con amplia experiencia como jugador de fútbol en la liga local de Carmelo, aunque ya retirado, recordaba haber visitado en múltiples ocasiones a un masajista-kinesiólogo apodado “Barrilito”. Según cuenta Pozzo (entrevista personal

⁸⁰ Nos referimos a la distancia entre la realización dramática (plano representante) y aquello que representa, entendiendo que a mayor distancia habrá menor “ilusión de realidad”. (c.f. García Barrientos 194)

⁸¹ Darío Lapaz y Danilo Pandolfo para el caso de *Manduraco, el cabortero*, mientras que Leonardo Martínez Russo y Fernando Pozzo compusieron *Las manos de Policarpio*.

⁸² Esto último es especialmente verificable en *Las manos de Policarpio*, con algunas referencias histórico-geográficas a la ciudad de Carmelo, a las que nos referiremos en el apartado 4.7.

⁸³ En el caso de *La defensa* (Imagina, 2012) también se partirá de un texto narrativo, la novela *No robarás las botas de los muertos* de Mario Delgado Aparáin. En ambos casos, algunos fragmentos de estos materiales serán citados textualmente dentro de una construcción dramática que los supera, basada en otra línea argumental con sus propios personajes, tal como observaremos en el capítulo 5.

14/11/2015), este legendario masajista había vivido las mejores épocas del fútbol local desde la década de mil novecientos cuarenta hasta su muerte que, según presume el actor, habría ocurrido a principios de este siglo. Valga señalar que la imprecisión de la anécdota forma parte de la textura final de este texto dramático.

Era como una enciclopedia, la pared; tenía recortes de diario y muy religioso él [...] te sacaba el sol, te curaba el empacho, pero su especialidad eran los masajes, y con la lámpara, sólo con la lámpara infrarroja... pero lo gracioso era que te subía a la camilla y te contaba cosas, anécdotas de jugadores de fútbol ¡que eran...! y a mí me encantaba; iba por eso. (*Ibid*)

Pozzo recuerda de “Barrilito” la lámpara infrarroja y los múltiples retablos con alineaciones históricas de los cuadros de fútbol, ídolos del deporte en general (ciclistas, atletas) decorando las paredes de la habitación en la que realizaba sus masajes, con un ungüento, preparado por él mismo, sobre una camilla, similar a la que figura como escenografía en la puesta en escena de la obra. Incluso enfatiza sobre la forma en que el masajista usaba la lámpara infrarroja para señalar a los futbolistas de sus relatos entre las fotografías de la pared, poniendo el énfasis sobre la poca importancia que tenía si efectivamente se trataba de esos jugadores o si era posible reconocerlos, contra la importancia del encuentro personal y la calidez de la narración. También el actor recuerda la figura de su esposa, deambulando por la casa en una silla de ruedas.

Sin embargo, Policarpio no aparece únicamente como remembranza de “Barrilito”. Pozzo cuenta que realizó entrevistas a otros dos masajistas deportivos que realizaban esta tarea de modo similar al referido: empleando técnicas tradicionales y partiendo de conocimientos populares adquiridos mediante el oficio. Estos masajistas, todos adultos mayores, retirados y algunos enfermos, hacían referencia al fallecido “Barrilito” y según afirma Pozzo “hasta el preparado que usaban dicen que era de él.” (*Ibid*).

Pozzo asegura, además, que sus informantes no le permitieron hacer un registro grabado de los encuentros y tampoco le brindaron espacio para tomar notas, simplemente se le permitió escuchar para ir luego, en solitario, a anotar sus propios recuerdos. De esta manera fue recuperada una serie de anécdotas cuyas fuentes se aseguraban como verídicas, pero que al ser transmitidas de manera oral, sin registros ni datos documentados, se convierten, en el espectáculo, en leyendas, con un enunciador, nombres y datos ficcionales, que luego serán mezcladas con fragmentos de los cuentos de Fontanarrosa seleccionados. “En cada anécdota [el deportista] es uno y son todos, lo mismo que Policarpio es Barrilito y también los otros dos [masajistas consultados]” (*Ibid*).

Este tipo de investigación documental que mezcla fuentes vivas y anécdotas populares con pasajes históricos y datos es el empleado también por Imagina Teatro en la construcción de los llamados *Ciclos patrimoniales*, en particular en el *Bus Turístico*⁸⁴. Con este último ciclo comparten también la modalidad de escritura (definida por ellos como *dramaturgia escénica*) y la integración del público, ficcionalizado y con acceso a una participación en el diálogo o en la realización de acciones físicas concretas.

4.5. Manduraco, el cabortero

4.5.1 Huracán F.C. y cantina El Globito como sistema totalizador

Manduraco es un sobrenombre elegido por el protagonista de esta obra como estrategia para enfrentar las consecuencias de su nombre de cuna: Rosario María, doble nombre femenino. Manduraco se acompaña además de un epíteto: “el cabortero”, nombre guerrero con que su protagonista elige afrontar el peso social del nombre elegido por su padre alcohólico:

Mamá quería tener una nena. Y somos 5 hermanos. Todos machitos. En casa, menos mamá, somos todos machitos. Yo soy el menor. Cuando mi vieja estaba embarazada de mí, estaba convencida que venía la nena. En esa época no había este... ¿cómo es eso?... la fotocopidora pa mirar el feto, vamo a decir. Y tenía ajuar de nena. Babero de nena. Y por supuesto, nombre de nena: María, como la virgen. Y nació yo, y nació la desilusión. Estuve dos días vestido de rosado y 15 días sin nombre. Me decían “el nene”. Hasta que mi padre se decidió y me fue a anotar. Pero primero pasó por la cantina y comentó: tengo que anotar al nene y tengo un solo nombre: María. Y ahí, algún hijo de puta que nunca supe quién fue, le dijo: ¿Y por qué no le ponés Rosario? Y mi viejo le dijo: “pero Rosario es nombre de nena” Y el otro le dijo “No. Si termina con “O” es nombre de varón”. Y ahí quedé, condenado al pijeo de por vida, por el registro civil. (Lapaz y Pandolfo 6)

El nombre de Rosario María es el primero de los signos que construyen una imagen de mundo donde la violencia se encuentra naturalizada y legitimada, tanto en el entorno familiar como en el social. Esta violencia se sostiene en un entorno patriarcal y machista donde lo femenino es negado, reprimido e incluso castigado, y se reproduce mediante un espacio conformado por un sistema de valores contradictorios y envolventes: el Club Social y Deportivo Huracán (en adelante el Club) y la cantina El Globito (perteneciente al club).

⁸⁴ A estos espectáculos de Imagina Teatro nos hemos referido en el primer capítulo de este trabajo. Retomaremos la referencia a propósito del análisis de *La defensa* (2012) en el capítulo 5. Interesa aquí la comparación observarse metodologías comunes aún cuando *Las manos de Policarpio* sea un espectáculo de sala, de otra agrupación (DeCartón).

El Club atraviesa la vida de los personajes referidos: organiza sus relaciones, costumbres y prácticas, configurándose como un espacio que niega o anula simbólicamente la posibilidad de un afuera. Para ello estimula determinados valores considerados afirmativamente por los personajes (y en especial por Manduraco) –por ejemplo, la disciplina, el compromiso, la lealtad– y al mismo tiempo sostiene y reproduce un conjunto de problemas sociales conectados por la centralidad de la violencia: el alcoholismo, las relaciones opresivas, la marginación. Desde la perspectiva del protagonista este lugar genera un sentido de pertenencia y compromiso que le impide discernir sus inconsistencias o ser capaz de evaluar su propio sitio dentro del sistema que el Club configura. Prueba de esto es la constante justificación del personaje de la ausencia de los directivos convocados a su Asamblea fundacional, como desarrollaremos en el apartado 4.5.2.

A nivel ficcional, el Club presenta una estructura sumamente jerarquizada con una junta directiva que ejerce su poder político sobre este espacio, aunque sus decisiones se extiendan a la comunidad en pleno, ya que los espacios de socialización de la comunidad convergen en él, por ejemplo: el deporte (fútbol, boxeo, bochas), la cantina (espacio de comida, bebida y juego) y los eventos sociales (inauguraciones, bailes, fiestas de quince años, entre otros).

El Club promueve mecanismos de pertenencia que inciden directamente en la historia de vida del personaje principal, instaurando un simulacro de representatividad que le genera una deuda con ese espacio, al punto de anular sus posibilidades de realización personal más allá de él. Rosario María, huyendo de un entorno familiar y escolar violento, donde la marca de su doble nombre femenino es síntoma de esa violencia pero también causa de su profundización, encuentra en el Club un centro de acogida. Este le permite configurar una nueva identidad, la de boxeador, de la mano de un nuevo nombre funcional a esta identidad (Manduraco, el cabortero) y emblema de sus modos de enfrentar un afuera hostil:

Yo de gurisito tiraba el guante de lo lindo. Por la dignidá, por el respeto, que en mi barrio había que ganárselo a las piñas. Los gurises son bravos. Y más si te llamás Rosario María. O los cagas a trompadas o te trauman. Yo los cagaba a trompadas. Era una catanguita chiquita así, pero a más de uno le temblaba la pajarera cuando lo encaraba a la salida de la escuela, sin la túnica, llorando y con los puños apretados. “Los golpes te acomodan”, decía mi padre. Y nos pegaba. “A golpes se hacen los hombres”. Y nos pegaba. En una buena, pa educarnos ¿viste? Y a mamá también. (2)

Este “rescate” es realizado por Isidro Polidoro Arnoletti, su primer entrenador. Se trata de un personaje ambivalente, signado por la misma ambivalencia del espacio donde tenía su lugar de entrenamiento de karate y boxeo, el Club Huracán. Isidro ve en Rosario María un potencial como boxeador y le brinda herramientas para defenderse: lo ayuda a construir su nueva identidad, le enseña técnicas para pelear, le da un lugar para estar y para ser. Es posible enmarcar estos gestos dentro de un auténtico interés por el muchacho, partiendo de que Isidro también responde a las formas de vinculación autorizadas por este entorno. Sin embargo, discursivamente la obra propone una ambivalencia en la integridad moral del entrenador, por ejemplo al mostrar el provecho personal que Isidro consigue a costas de su pupilo.

El talante de la retribución de Rosario María se evoca primero de una manera jocosa, por ejemplo al relatar que Isidro le pide pintar su casa y la de sus familiares como parte del entrenamiento deportivo; aunque finalmente, se agudiza en su mordacidad (sin que el personaje caiga en cuenta de ello), por ejemplo al relatar que Rosario, devenido en Manduraco, debe alejarse de la única oportunidad de realización en el plano amoroso, por fidelidad y agradecimiento a su entrenador:

Y ahí me aprendí este poema. Un día la llevé pal parque, la acomodé contra un árbol y empecé a recitar... Y ahí me di cuenta que estaba moviendo las manos así ¿viste? Porque pa que me entre en la mollera, lo decía mientras saltaba a la cuerda. Igual a ella le gustó. Me dijo que era una ternura. Después, viste como son las mujeres que quieren los pichones y la casita. Y ¡está bien! pero yo en ese tiempo estaba por pelear por el título y el viejo Isidro estaba muy jodido y...tuve que elegir. Y acá estamos. (*Ibid*)

Manduraco había decidido mudarse a casa de su entrenador para cuidarlo en su enfermedad y entrenar allí. Este momento coincide con la aparición de Sandra –a quien refiere el fragmento citado–, una maestra preescolar que hace surgir en él sentimientos y formas de representarse hasta el momento inexploradas. Por ella memoriza un poema, descubre “su ternura” y su capacidad de emocionar y emocionarse; por tanto, consigue relacionarse con lo femenino de maneras aparentemente distintas a las aprendidas. Sin embargo, decide renunciar a esta posibilidad de realización en el plano amoroso.

Lapaz, Pandolfo y Galín⁸⁵, expresaron en la entrevista que esta decisión del personaje los conmueve, los impresiona y los entristece (13/11/ 2015). Esta situación hace recordar las preguntas de Grüner: “¿Por qué la mayoría de los hombres persisten en buscar amos, en alienar su libertad, su soberanía, su propia vida, renunciando a que la

⁸⁵ Esta última es actriz integrante de Imagina Teatro y una de sus fundadoras, además de integrante del elenco de *La defensa* y de todos los espectáculos de los *Ciclos Patrimoniales*.

Historia sea su propia Historia?” (160); hay algo que mueve a Manduraco en la toma de esta decisión además de su agradecimiento con Arnoletti, nos referimos a su fantasía de éxito al interior de este sistema: convertirse en alguien para el Club, para la comunidad y para él mismo, ganando el campeonato de boxeo del año 95. Este proyecto es funcional a un esquema de éxito dentro del programa del Club y consecuencia suya. Finalmente, se trata de un esquema de éxito que no admite otras realizaciones.

Para este personaje no es posible concebir un proyecto de felicidad y realización personal que esté afuera de tal sistema de valores y es por ello también que debe renunciar a la posibilidad de amar. Según desarrollaremos a continuación, esta renuncia está codificada en la obra mediante la ironía, entendida, a la vez, en su dimensión semántica, como inversión de sentido, y en su dimensión pragmática, como evaluación peyorativa de aquello a lo que señala⁸⁶.

El “y acá estamos” con que termina el pasaje citado es pronunciado en solitario por Manduraco como referencia al desenlace de los acontecimientos relatados. Sin embargo, este parlamento no se limita a traer al personaje al presente de la acción sino que, además, termina por poner de manifiesto una ausencia ignorada o desestimada por él –la de Sandra, su única posibilidad de realización amorosa, y del espacio afectivo que representa–. Finalmente, en virtud del desdoblamiento/pliegue irónico que puede notarse en la frase, esta ausencia parece ser evaluada peyorativamente por el discurso de la obra. La memoria de Sandra aparece para mostrar un presente que no la incluye; la realización de la carrera deportiva de Manduraco implica la anulación de otro espacio o la ausencia del boxeador en él, el espacio afectivo. Este espacio es evocado en el presente de la acción como un vacío, dentro de una ceremonia inaugural que celebra la carrera del deportista, sin que asista ninguno de los personajes referidos, sus escasos vínculos personales. Manduraco está solo. Esta ironía implica la aspiración a una lectura y problematización por parte del público que contribuya a la función de la sátira y que permita revisar esa conmoción que sugerían Pandolfo, Lapaz y Galín, en la comunicación con el público.

⁸⁶ Siguiendo a Hutcheon, partimos de que la inversión de sentido y la evaluación peyorativa que caracterizan al tropo sobrepasan a su lectura restrictiva como antífrasis, la cual esta autora considera insuficiente: “Mientras que estos estudios semánticos se ocupan de la ironía verbal y no situacional, se perciben con nitidez sus limitaciones analíticas cuando se trata de un texto entero, como los *Dubliners* de Joyce, que se suele calificar de obra irónica: el análisis puramente semántico sólo revela muy escasas instancias de estructuras antifrásticas. No obstante, sería imprudente deducir del fracaso de este intento por localizar textualmente una cierta impresión, que la atribución misma del tropo al texto queda por lo mismo inválida”. (173)

La noción de *ethos* postulada por Hutcheon viabilizará la descripción de algunos de los efectos de la ironía en la codificación de la recepción de la obra, que pudieran perfilar, más adelante, la dimensión política que creemos observable dentro de las poéticas en estudio. La autora propone que la sátira marcaría un *ethos* despreciativo, en el que la risa tiene fines reformadores, gracias a la fuerte marca de evaluación peyorativa. Al mismo tiempo afirma que el *ethos* irónico es más bien burlón, codificado peyorativamente, pero con una gama que puede ir, como anunciamos, “de la deferencia a la irrisión”. (184)

En el caso de este espectáculo, el *ethos despreciativo* apunta a la evaluación de los problemas sociales contra los que la obra arremete, sobre todo a la naturalización de la violencia: “la gente nos decía: ¡de lo que nos estamos riendo!”, afirma Lapaz en entrevista (13/11/ 2015). Así sucede con la afirmación “«Los golpes te acomodan», decía mi padre. Y nos pegaba [...] En una buena, pa educarnos ¿viste? Y a mamá también.” Esta línea codifica un fuerte rechazo a lo que expresa –la legitimación de la violencia como medio para la educación– y motiva su problematización y revisión. Parte de esta revisión consiste en desmontar el sinsentido de lo que se expresa.

Al igualar la violencia intrafamiliar ejercida por los padres a los hijos y la violencia machista ejercida por el cónyuge contra su esposa, traslada al imaginario social constituido por el texto una problemática asentada en el imaginario social fundador pero aparentemente negada o silenciada. La violencia de género, oficialmente deslegitimada en los discursos institucionales contemporáneos –Estado, organizaciones sociales y políticas especializadas– aunque dolorosamente vigente y arraigada, arrastra consigo, dentro de esta marca de desaprobación, la violencia ejercida por los padres contra los hijos, más silenciosa y más justificada dentro de los discursos populares, más allá de su consabida desaprobación dentro de los discursos de las instituciones y sectores especializados en la niñez. Esto se comprueba en la “curva” de codificación del *ethos* satírico: todavía un auditorio pareciera capaz de reírse incómodamente de la expresión “En una buena, pa educarnos ¿viste?” pero la risa tendería a detenerse hacia un silencio incómodo y doloroso cuando la línea continúa con “Y a mamá también”. Hemos observado particularmente esta reacción del público en la función efectuada en La Sala (Las Piedras) el día 12 de junio de 2015.

Se observa, entonces, un procedimiento de composición dramática que se sirve de la ambivalencia de ciertas situaciones en relación con su recepción para desplegar su efecto satírico, es decir, para habilitar la crítica social. Tal procedimiento de intensificación

implica valerse, en principio, de un tono jocoso, que aún codifica un *ethos burlón* (propio, según Hutcheon, de la gama de codificaciones que instala la ironía) para, una vez la situación se encuentra normalizada hasta cierto punto por el receptor, pasar directamente a la mordacidad, con un *ethos despreciativo* (propio de la sátira, en los términos de la autora). Este procedimiento es legible a nivel del discurso dramático, más allá de la intención o la voluntad del personaje en la ficción. Así el *ethos burlón* se desplazaría hacia un *ethos despreciativo*, como señalamos, en la comparación entre las dos retribuciones de Manduraco a su maestro Isidro: “pintarle su casa” y “renunciar al amor” o, más dolorosamente, en la comparación entre correctivos con violencia física dirigidos a los hijos o a la pareja.

Es posible que este procedimiento se valga de un corrimiento hacia la recepción de los alcances de lo que hasta ahora hemos venido caracterizando como *picardía*, en tanto comprensión laxa de ciertos límites de orden moral o ético, sin mayores consecuencias punitivas, aunque dimensionada de manera límite o extrema en la obra para enfrentar al espectador consigo mismo o más bien con su adaptación a la violencia y la opresión.

No obstante, no hay rechazo despectivo ni mordaz hacia el personaje de Manduraco, que provoca una cierta identificación afectiva con el público, al estar codificado desde estrategias irónicas aunque con un *ethos burlón* más cercano a la deferencia:

Desde esa torpeza y esa torpeza vos ponés a un tipo con limitaciones intelectuales a enfrentar una situación para la que no está preparado pero tampoco se hace juicio de valor [...] simplemente se muestra y de alguna manera se le pone un espejo a la gente, en algún punto (Darío Lapaz, entrevista personal 13/11/2015)

Esa deferencia no anula la mirada crítica a los discursos que el personaje encarna –por ejemplo en los pasajes en que intenta defender una posición de respeto a la diversidad sexual desde argumentos homofóbicos– pero aporta a su comprensión como producto y víctima de un sistema de valores corruptos y violentos del que se le han vedado las posibilidades de escapar. Esta comprensión está autorizada por una mirada afirmativa a cualidades humanas consideradas como destacables en el personaje y por la admisión, en su propio discurso, de universos semánticos que en el sistema del Club estarían asociados al campo de lo femenino y por tanto le serían censurados, por ejemplo: la ternura, el compromiso con el cuidado de los otros, la capacidad de valorar la belleza.

Pero lo que más me gustaba era ver a los viejos jugar a las bochas. Siempre me llamó la atención la concentración y el silencio de esos veteranos. La suavidad del arrime y la violencia controlada y precisa del bochazo. Mohamed Alí decía: “volar como una mariposa y picar como una abeja”. (Lapaz y Pandolfo 2)

A mí siempre me gustaron las maestras de jardinera. De chico y de grande, también. Pero no es un problema. El loquero me dijo que no era un problema. A mí lo que me gusta es el cuadrillé ¿viste? Es la única que está vestidita distinto, como una especie de superhéroe. Y le dan los más chiquitos que son los más lindos. Yo incluso me quise hacer un short de cuadrillé pa mi primera pelea, pero el Mono me dijo que quedaba muy marica. (3)

La posibilidad de una lectura afirmativa del personaje podría tener relación con lo que hemos venido proponiendo como *sublimación de personajes marginales*.⁸⁷ Sin embargo, su realización y alcance parecieran distanciarse de la forma en que se presenta este tipo de procedimiento en la dramaturgia de Estela Golovchenko, conforme fue desarrollado en el tercer capítulo. A diferencia de lo que sucede con los personajes de Michino y Renata en *Vacas gordas*, el personaje de Manduraco no parece ser idealizado, pues el discurso dramático conserva –y hace foco sobre– la mirada crítica a de la imagen de mundo que el personaje reproduce y al sistema de valores y relaciones que estructura el Club, que es finalmente el que ha modelado al boxeador en su visión de mundo.

Esto no significa que para el caso de *Vacas gordas*, la *sublimación* implicara una renuncia discursiva a la criticidad (que se alcanza, según hicimos notar, mediante otras estrategias), sino una diferencia de foco, pues en aquel caso la *sublimación* estaría encaminada a fortalecer la relación empática entre un público y unos personajes configurados como un otro/alternativo. Como señalamos en el capítulo anterior, tal relación, fortalecida en su emotividad por el tono sentimental de la dramaturgia de Golovchenko, podría motivar para el caso de *Vacas gordas* y *El pan nuestro de cada día* una aceptación de la otredad (personajes-público) que viabilice una intervención o una acogida; es decir, que pudiera, en última instancia, motivar un movimiento por parte de un público que, en cierto sentido, se entiende a sí mismo como “integrado” (en oposición al “marginal”).

Creemos que la *sublimación*, en el caso de Manduraco, se limita a elevar determinadas cualidades del personaje, en tanto resultan resistentes a ese entorno violento, sin desestimar ni suavizar aquellos rasgos que lo presentan como funcional a ese entorno y reproductor de sus lógicas⁸⁸.

Por otra parte, tal como hemos indicado en la descripción del *ethos*, la evaluación satírica revisa situaciones que se entienden como normalizadas por el receptor codificado, haciendo que, en cierta medida, no sea posible entender al personaje como un “otro”

⁸⁷ Categoría desarrollada en el apartado 3.4.1.2 (páginas 86 y 87)

⁸⁸ Recordemos que en el caso de la dramaturgia de Golovchenko existen estrategias estéticas (uso del humor, tono sentimental) que terminan por matizar rasgos similares a los que en esta obra se presentan directamente en su crudeza.

radicalmente distinto al público. O al menos, habilitaría la lectura de una tensión de la posición de completa otredad del receptor codificado, al cuestionar las implicaciones de su posible integración o participación en un sistema evaluado de manera tan crítica o en la aceptación de sus lógicas opresivas. De esta forma, se indica la existencia de una imagen de mundo problemática y que alcanzaría tanto al personaje como al receptor codificado, en tanto integrantes de una comunidad, aún cuando el público pueda concebirse a sí mismo, en alguna medida, como un otro/alternativo. Esto será especialmente visible en la función dramática que cumple el público al asumir la función de la emergente “Asociación de amigos de Manduraco, el cabortero”. Volveremos a este punto en las conclusiones del capítulo.

4.5.2 Huracán F.C. como simulacro de representatividad política e identidad colectiva

Nos referiremos ahora a los mecanismos de pertenencia a este sistema jerarquizado que conforma el Club Huracán y la cantina El Globito, al interior de la ficción. Hasta el momento hemos abordado el impacto de este sistema opresor en la configuración de la identidad del boxeador, en el establecimiento de sus vínculos personales y en las decisiones que van hilando su destino, tomando como fuente el relato de pasajes de su biografía, en el transcurso de espera de la inminente llegada de los directivos del Club. Buscaremos ahora enfocarnos en el presente de la acción: la situación que sostiene el encuentro con los espectadores, la función del Club Huracán en la vida actual de Manduraco –presente de la ficción– y su postura frente a la situación inesperada de abandono.

La directiva del Club ofrece un simulacro de representatividad política, son elegidos como figuras prestigiosas representativas del entorno local: un doctor, un abogado, un licenciado⁸⁹ y un maestro de ceremonias, todos estimados por Manduraco y la comunidad. A modo de ejemplo pondremos el caso de Don Rodolfo Mendieta, presidente del club, presentado por el boxeador como el “padrino” del evento:

Don Rodolfo me conoce de gurí. Él no pudo venir hoy porque se le casa una nieta y bue... la familia primero ¿no? Yo lo conozco porque yo siempre iba a la cantina del Globito a buscar a mi padre cuando mamá cansada de esperar y con el almuerzo frío, me decía: ¡Rosario! (Lapaz y Pandolfo 1)

⁸⁹ No se define el área o si se trata efectivamente de un grado académico o de la connotación de “persona culta o con estudios”, siendo esta última la más evidente.

Mendieta es identificado como figura paternal por Manduraco, ante el abandono afectivo de su padre biológico, al igual que otras figuras del club: Isidro Polidoro Arnoletti (el primer entrenador, fallecido) y Demetrio Gómez Silva (actual entrenador, también ausente). La razón por la que Mendieta se excusa de asistir, justamente da cuenta, mediante la ironía, de que la percepción de Manduraco del Club como el espacio de contención y apoyo familiar que no tuvo, no es más que una fantasía. Don Rodolfo debe priorizar la familia y Manduraco no es parte de ella, pese a la relación que mantienen desde su infancia y pese a su prometido padrino. El Club propone, además, una imagen de participación mediante la promesa de un patrocinio económico que no se concreta y de un apoyo simbólico también trunco. Los jerarcas no asisten al acto y no cumplen con las funciones asignadas: traer elacrílico, la “picada”, dar el discurso, poner la música⁹⁰, por ejemplo.

En una primera instancia, cada uno de los ausentes es justificado por Manduraco a partir de la naturaleza de los temas que los llevan a ausentarse, ubicando su propia asamblea siempre como relegada o secundaria con respecto a los asuntos considerados como importantes. En distintos momentos de la acción y de acuerdo con cada noticia de cancelación, Manduraco afirma: “la familia es lo primero”, “las finanzas son lo primero”, “la salud es lo primero”, “el trabajo es lo primero” (1, 3, 4).

De nuevo podemos observar la forma en que opera la ironía en su doble especificidad: semántica y pragmática. La asamblea fundacional propuesta y que organiza argumental o estructuralmente el conjunto de la ficción sacaría a Manduraco de su precariedad laboral, brindándole los medios económicos para recuperarse física y psíquicamente de las lesiones generadas por sus últimas derrotas; es decir, esta asamblea tiene importancia en los ámbitos de la salud, las finanzas y el trabajo. Más allá aún, esta asamblea se encuentra apadrinada por el Club –representado por sus directivos– que funciona para el personaje como entorno familiar: pertenecen a él sus referentes, sus padres, sus padrinos, sus vínculos personales más estrechos, por lo que este acto tiene importancia en lo familiar también. Sin embargo, todos los directivos se encuentran ausentes, el Club no ha priorizado ninguno de estos temas al tratarse de Manduraco. En la escena, los directivos son evocados mediante sillas vacías y la parodia de sus discursos: el boxeador ha sido abandonado nuevamente.

⁹⁰ Esta función es, por ejemplo, ejecutada finalmente por el público, lo que da muestra de cómo los espectadores van asumiendo un rol de apoyo o figura afectiva que sustituye a los personajes ausentes.

Es allí donde la sátira se fortalece con un vuelco crítico del boxeador que, atravesado por la soledad y la tensión de tener que mantener entretenidos a los asambleístas (el público), único alivio para no quedarse completamente solo, levanta la mirada y es capaz de dilucidar, momentáneamente y sin profundidad, la traición del Club Huracán y del proyecto de realización que este le ayudó a construir: “Cómo dice el prócer Óscar Natalio Ringo Bonavena, que también era de Huracán: uno tiene un representante, un masajista, un promotor. Y todos hablan, todos opinan, todos dan consejos pero cuando suena la campana hasta el banquito te sacan.” (5)

En este momento el *ethos despreciativo* codificado en el discurso de la obra, se acerca al del discurso del personaje, aun tímidamente. Es posible leer en el boxeador un despertar de cierta conciencia sobre su condición en el sistema del Club, debilitada por las pocas posibilidades del personaje (sus limitaciones cognitivas y las consecuencias psíquicas de toda una vida recibiendo golpes físicos y simbólicos) pero finalmente germinal.

La metáfora de la vida como ring de boxeo no se encuentra enfocada esta vez en la violencia como única forma de enfrentarse a la hostilidad y al dolor, como suele aparecer en contextos semánticos relativos a este deporte y como sucedía con el propio discurso del boxeador sobre su infancia. En este caso, en el presente de la acción, el foco de la metáfora está sobre la conciencia de estar solo y de tener que enfrentar solo los problemas. Es por esta razón que proponemos que en este momento el discurso del personaje codifica un *ethos* más cercano al de la obra en general: crítico, vehemente en su señalamiento de la ineptitud social, para ser percibido y reconocido por el espectador como una muestra de su carácter “cabortero”. De esta manera se resemantiza el término, sustrayéndolo de ser entendido únicamente en relación al uso de la fuerza física y abriéndolo a su comprensión como una suerte de “potencia” para enfrentarse a la opresión.

Tal como se señaló en el segundo capítulo, la prensa (Maga 2014; Flamia 2017) coincidió, por una parte, en la simpatía que es capaz de generar este personaje y por otra, la sensación del espectador de sentirse invitado a “acompañar a Manduraco en el ring”, es decir, a integrarse en su lucha. Esto podría sugerir, apoyándose en los tintes particulares de la estrategia de *sublimación*, que el público estaría invitado a abandonar una posición de superioridad respecto al personaje, para comprenderlo y acompañarlo en su proyecto. Así lo expresan los integrantes del grupo Imagina, creadores de la obra:

D.L.: Es un fracasado y la obra habla sobre la soledad y sobre el fracaso. Fracasa todo el plan que tenía pero de alguna manera logra llevar la situación a término.

D. P.: Es una redención, tiene como una redención, en un momento el tipo ve la luz.

D.L.: Y ahí incorpora al resto de los personajes: ¿no están? Los hago yo. Como por casualidad, torpemente, desde la caricatura, pero los hacía. Y pudo terminar de leer el acta fundacional. (entrevista personal 13/11/ 2015)

El boxeador enfrenta la soledad con acción: interpreta él mismo los roles de cada figura ausente, lee el acta fundacional ante una asamblea que además ha colaborado económicamente —el aporte del costo de la entrada al teatro se ficcionaliza como contribución a la Asociación de Amigos de Manduraco, el cabortero—, logra solucionar la situación y conseguir que el público represente a su comunidad de “amigos”.

Lapaz y Pandolfo afirmaron, en la entrevista, su negativa a dejar que Manduraco se rindiese y no enfrentara lo que estaba aconteciendo, así como su deseo de que el personaje resolviera de la mejor forma posible la situación. Este gesto de “rescate” del personaje implica una toma de postura hacia la esperanza, un voto de confianza en la capacidad del personaje de enrumbar en otra dirección el fracaso simbólico y económico dentro de un sistema que lo considera marginal, como una falla de su propio programa de éxito. Implica a su vez una apertura de ese sistema, una rasgadura; una insinuación de que la existencia de un afuera es todavía posible.

La sátira y la posición privilegiada de la ironía como tropo en este género son también consecuentes con lo planteado. La perspectiva evaluadora a la que convoca el discurso de la obra implica la posibilidad de tomar distancia, en alguna medida, de este sistema que se propone como totalizador, y más aún, establecer una distancia que permita reírse de él, evaluarlo, descomponerlo y hallar sus fallas.

4.6. Las manos de Policarpio

4.6.1 Desestabilización de la ilusión de realidad como estrategia para la presentación de realidades alternativas

Policarpio es un personaje popular, creado, tal como se refirió, a partir de la remembranza de algunos integrantes de la comunidad en la que se localiza De Cartón y que resulta, por tanto, un homenaje a ellos y al oficio que ejercieron. Propondremos en este apartado cómo este personaje realiza constantes guiños al espectador encaminados a tensionar la verosimilitud de lo relatado, riéndose así de lo que como espectadores asociamos con la “realidad” o de sus lógicas, mediante la desestabilización de la *ilusión*

de realidad propia del *registro realista*⁹¹. Este quiebre se logra gracias al humor asociado al uso de la hipérbole, a la ironía y a la introducción de un elemento fantástico. Estos recursos acompañan una propuesta lúdica que valida la introducción de nuevas opciones en el *mundo posible*⁹², referencia para el espectador en su lectura del drama.

La principal consecuencia discursiva de este procedimiento sería la demostración de que, en cierta forma, es viable desafiar lo que se considera esperable o lícito dentro de la imagen de mundo que construye la obra (y por ende dentro del imaginario social al que alude). O más discretamente, a partir de la introducción de otras realidades posibles, podría leerse que el desafío al *statu quo* llegaría a ser viable, si se transgredieran los parámetros necesarios, admitiendo y validando la existencia de lógicas contrahegemónicas. A continuación desarrollaremos estas hipótesis.

Por un lado, podemos entender que aquello que el personaje de Policarpio representa –la medicina tradicional no farmacéutica, saberes y mitos populares y conocimientos adquiridos por el propio oficio– actualmente no se encuentra legitimado en el campo del deporte profesional de alto rendimiento.

Pa mí que las lesiones que tienen los jugadores de hoy, pa mí que soy un simple lavapatas, el noventa por ciento es por el calzado que usan. [...] Y eso que ahora a un lavapatas de cualquier cuadro, si un jugador se lastima le traen placa, resonancia magnética, tomografía computada, poco más y ven hasta el oxígeno que llega a la sangre, y tres o cuatro doctores y especialistas... nosotros en cambio, nos teníamos que arreglar con las sagradas manos que Dios me dio. (Pozzo y Martínez 1)

En ese sentido, sería posible esperar que el famoso jugador que Policarpio aguarda no haya pedido ser efectivamente atendido por él y que esta sea la razón por la que no llega nunca, por lo que las afirmaciones del personaje serían fabulaciones o por lo menos exageraciones. Esta lectura pondría de manifiesto que un personaje como Policarpio representaría una marginalidad, en tanto realiza un oficio y lleva adelante un modo de vida (y un proyecto de felicidad) al margen de lo esperable de acuerdo con un imaginario social fundador donde no es posible desmarcar el prestigio simbólico y la realización personal de la acumulación de capital económico, particularmente vigente en el campo del deporte de alto rendimiento.

⁹¹ Según Dubatti (2009) el registro realista se sustenta por la “ilusión de contigüidad metonímica entre los mundos real y poético” (38)

⁹² El concepto de *mundo posible* (Villegas 116) fue presentado en el apartado 3.2. (página 70 de este trabajo). Nuestra lectura apunta a que la desestabilización de lo verosímil al interior de la ficción habilitaría, de forma inversa, la proyección de una fragilidad dentro del *mundo posible* que pudiera servir para pensar el carácter inestable del ordenamiento hegemónico percibido como parte del imaginario social fundador.

¿Cómo se explica entonces la realización de Policarpio si nunca contó con los medios económicos que le permitieran tratar con otros recursos la enfermedad de su esposa, ni sus propias habilidades resultaron suficientes para tal tarea? ¿Cómo se explica su seguridad de haber obtenido un importante reconocimiento simbólico basado en sus habilidades terapéuticas e interpersonales?

Otro que venía siempre era el Negro Ferreira, ahí tá, porque cuando un crá se lastimaba ¿a dónde iba? ¡A las manos de Policarpio! No lo digo de agrandado, Negra, si es la pura verdad pero es la falsa modestia.” [...]

Me pidió que le diera masajes, entonces le armé una camilla con dos mesas de lata en la cantina del Club donde nos quedamos a dormir, y ahí empecé despacito a llevarlo, empecé por los dedos del pie y terminé en las orejas, dos horas de masaje. Lo más curioso fue que se empezó a llenar de gente de los otros equipos, pensaba que era porque estaba el gran Atilio, que era una figura [...] Después en la cena Don Atilio me confesó que la gente se había amontonado a mirar porque nunca habían visto cómo masajeaba yo. (Pozzo y Martínez 2)

El camino más evidente sería explicar esta impresión del personaje como fabulación, consecuente con una alienación que no le permitiría percibir su propia marginalidad, tal como le sucede al personaje de Manduraco en un principio. Sin embargo, esto no ocurre en *Las manos de Policarpio*, en primer lugar porque la obra realiza un homenaje al personaje (y a lo que representa) al presentar su modo de vida como plausible y satisfactorio. En segundo lugar, porque el personaje cuenta con una conciencia sobre la forma en que sus relatos introducen hipérbolos, algún elemento fantástico o hacen uso de la ironía y, a partir de esta perspicacia propone un juego al interlocutor codificado, el espectador, en el que el *mundo posible* será aquel que ambas partes acuerden configurar, aun cuando sea desafiada su verosimilitud.

En concordancia con la investigación documental realizada para la construcción de *Las manos de Policarpio*, entendemos que la obra rendiría homenaje a las personas, sistemas de valores y formas de vida cercanas al personaje de Pipo Policarpio. Este homenaje se conseguiría al proponer como valiosos ciertos saberes y conocimientos tradicionales que se encuentran devaluados, en desuso, y sobre todo (al igual que en *Manduraco el cabortero*), al revalorizar ciertas cualidades humanas consideradas como fundamentales por el discurso dramático: proponer belleza en la ternura y en la comunicación cercana con el otro. Esto ocurre, por ejemplo, mediante el solapamiento entre la narración, el masaje y la consejería al paciente y al público.

Mi padre siempre me decía: Pipo, vos tenés que ser derecho con los muchachos. Ojo con el lavapatas, mirá que tiene que ser derecho porque si no te pudre todo el plantel, te

lo acaba. Porque el lavapatatas es como el cura; mientras uno da el masaje, el jugador se confiesa con uno, la cosa está ahí en que uno sepa después qué decir y qué no. (3)

De esta manera el discurso dramático enfatiza sobre la relevancia del encuentro personal y cercano, y la posibilidad de formulación de un proyecto de felicidad que no depende de la productividad alcanzada a nivel económico. Afirma Leonardo Martínez, director de la obra:

De Policarpio me gusta la sencillez del tipo, que a mí me parece inaccesible, si lo pensara [...] pero la admiro de las personas en general y de Policarpio sobre todo: la inocencia que tiene, de recibir el mundo casi de primera mano, parecería. Bueno, la picardía también; y cómo igual dentro de esa inocencia él logra, por decirlo así, logra lo que quiere, que es por ejemplo vivir tranquilo con su mujer, poder ser respetado en su trabajo. Admiro eso, cosa que a mí me parece inaccesible... si tuviera que, no me siento que me miro en un espejo con Policarpio, yo miro a otro, no tenemos nada en común, yo no tengo nada que ver con este tipo, pero me encanta, lo admiro. (Entrevista personal, 14/11/2015).

La mirada de Martínez Russo refleja la puesta en valor de estas actitudes y elecciones del personaje de Policarpio que le permiten construir, desde su subjetividad, un sistema de valores alternativo a la lógica hegemónica neoliberal, y defenderlo, por su propia permanencia en él. La lógica hegemónica, contraria a la cosmovisión del personaje, a su vez, es reconocida por el dramaturgo como parte de un sistema “envolvente”, presente en las formas contemporáneas de percepción de la realidad y de las modalidades de relacionamiento social que atestiguan vigentes. No obstante, este “choque de mundos” no es planteado como un antagonismo de visiones, sino como una otredad que se valora a su vez legítima y admirable. En el apartado de conclusiones nos referiremos a estos aspectos como posibles integrantes de una dimensión política verificable dentro de las poéticas en estudio.

4.6.2. Lo utópico en *Las manos de Policarpio* y algunas referencias para la localización

Proaño (2009) en su estudio sobre las poéticas de la escena latinoamericana aparecidas en los años noventa (nombradas por la autora como *poéticas de la globalización*) propone la aparición frecuente de un componente utópico que contribuye con la función crítica del teatro:

El teatro y el discurso teatral funcionan como el espacio “otro” desde el que se mide y se critican las fallas del lugar “real” y de esa apertura resulta un espacio nuevo: lo posible. Esta posición se expresa mediante la función utópica del discurso que se asienta en la historicidad y se relaciona directamente con un contexto específico en cuanto cuestiona una realidad existente. Parte pues de la misma realidad y tiene sentido sólo en cuanto se refiere a ella. (34)

Según hemos expuesto, la obra no propondría únicamente un espacio ficcional desde el que sea posible criticar las fallas de un lugar “real” sino que propondría que tal espacio se encuentra asentado en una tradición que responde a lógicas alternativas a la hegemónica y resistentes dentro del imaginario social evocado, que se nutre de fuentes pertenecientes a la comunidad de los productores (y por tanto, relacionadas con un contexto específico). Por otra parte, haciendo uso del pacto de expectación, el drama propone la posibilidad de que el espacio ficcional se constituya con una flexibilidad implícitamente acordada entre el personaje y el público (ficcionalizado como interlocutor) y que moldearía, asimismo, las dimensiones del *mundo posible*. De esta manera, habilita la posibilidad de que nuevas perspectivas (de origen colectivo) emerjan, evidenciando la función utópica del discurso. Continúa Proaño:

[...] Al revés que la utopía tradicional que propone un mundo des-espacializado y des-temporalizado con el objeto de relativizar y criticar el mundo propio, la función utópica del discurso penetra en la historia como planificación del tiempo futuro (Roig 17). Es decir esta función consiste en una crítica reguladora que abre la posibilidad de una praxis que desconoce la topía como la única realidad posible. En este contexto lo que se ha caracterizado en el teatro como formas estéticas diversas de crítica política, forma parte de la función utópica del discurso teatral, al menos en el momento en que éste ejerce la crítica reguladora. (*Ibid*)

En este caso tampoco se propone un mundo “des-espacializado y des-temporalizado” como en la utopía tradicional, pues existen referencias puntuales que localizan la ficción en la ciudad de Carmelo y construyen un contexto específico con el que el drama dialoga. Tales referencias específicas son tratadas como categorías más amplias al interior de la ficción (historia de inmigración, período dictatorial, universo del deporte), habilitando, a su vez, una *localización* más abarcadora; si se quiere, regional. Volveremos a la función crítica del discurso utópico en el capítulo 5 y en las conclusiones generales del trabajo. Nos interesará detenernos ahora en el funcionamiento de la estrategia *de localización* en el drama.

Encontramos al menos tres referencias históricas que localizan la ficción (espacial y temporalmente) dentro de la historia de la ciudad de Carmelo pero que pueden acercarse a situaciones análogas en otros territorios de la región: en primer lugar, la inmigración europea posterior a la primera guerra mundial; en segundo lugar, la dictadura cívico-militar de los años setenta, y en tercer lugar, el universo deportivo, y en especial futbolístico, en apogeo en Uruguay a partir del triunfo olímpico de los años 1924 y 1928,

que llevaran a la realización en Uruguay del primer campeonato mundial de fútbol en 1930.

Nos referiremos en primer lugar a la relación entre la inmigración europea y la explotación minera. Según Abbadie (2013) la minería tiene un auge importante en el litoral uruguayo a partir de la segunda mitad del siglo XIX. En particular, la autora nombra un área como “El litoral” para referirse a casos de minería en el departamento de Colonia. Se trata de talleres de adoquines, canteras de extracción de arena y mármoles, documentados mediante una revista de emisión mensual (entre 1918 y 1928) publicada por la Unión de Picapedreros de Uruguay. Esta actividad productiva aprovechaba la facilidad de medios para transportar materiales a Buenos Aires, en plena expansión urbana. Para ello utilizaba un puerto con aduana, diligencias y finalmente vapores, con una ruta Carmelo-Conchillas-Colonia-Buenos Aires. Según Abbadie:

Las nacionalidades registradas eran variadas, habían italianos, españoles, portugueses, polacos, checoslovacos, húngaros, griegos. Muchos de ellos tenían alguna profesión técnica, mecánicos, torneros, matriceros, maquinistas, herreros, foguistas, carpinteros, albañiles, útil a la explotación de las canteras. (10)

Al padre de Policarpio se le atribuye un origen italiano y el oficio de picapedrero hacedor de adoquines, llegado a Carmelo para trabajar en las canteras, dando cuenta de una época, de una extracción social y consecuentemente, de una sensibilidad. Al igual que en el caso del propio Policarpio, se presenta un oficio artesanal que requería precisión y técnica, aprendidas mediante la práctica, dependientes de las habilidades personales y perfeccionadas a lo largo de una vida de dedicación. Si bien se trata de un dato sumamente localizado, es consecuente con procesos similares de inmigraciones europeas vividos en toda la región a partir de la Primera Guerra Mundial.

Por otro lado, la pasión por el fútbol atraviesa la ficción y actúa como un componente de localización. Si bien es un elemento cultural bastante global, en este caso se asienta en la traducción de una sensibilidad y tradición específicas recopiladas, como hemos señalado, mediante investigación documental. Policarpio representa una generación que creció con la leyenda de los logros de una selección de fútbol legendaria, en un contexto en el que –al igual que para los masajistas informantes del proceso creativo– el conocimiento sobre datos y detalles de figuras, campeonatos y hazañas deportivas era un acervo de gran prestigio social, previo a la existencia de las bases de datos en red. En este sentido, la intertextualidad con los cuentos de Fontanarrosa, escritor

rosarino (Argentina), contribuye a pensar que esta línea temática y el interés que despierta, tiene también un valor territorial más amplio⁹³.

Finalmente, la obra realiza una referencia a la captura de las hermanas del personaje principal, apresadas durante un periodo de represión militar, a la forma en que la familia Policarpio supo del paradero de las hermanas y cómo fueron liberadas. Estos datos recuerdan un acontecimiento reconocible en la historia local, enmarcado en la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985). Se trata de lo vivido por las mellizas Ruth y Noemí Castillo, vecinas de Carmelo. Las hermanas Castillo fueron las principales testigos en el caso de Chiquito Perrini, de los más connotados crímenes del terrorismo de Estado en la historia carmelitana. Perrini, dueño de una popular heladería frente a la Plaza Independencia en Carmelo, fue asesinado en 1974, según se presume, en el Batallón de Infantería Número 4 de Colonia, donde estuvo cautivo junto a las hermanas Castillo.

De esta manera, *Las manos de Policarpio*, aunque presentada como una sencilla historia de vida, recorre momentos representativos y abarcadores de la historia de una comunidad y de una región. Pero además, integra estos momentos a la construcción de un espacio ficcional donde aún son posibles modalidades de realización alternativas a la hegemónica, en un espacio susceptible de ser moldeado colectivamente.

4.6.3. Policarpio. Intertextualidad, parodia y homenaje.

Hemos expresado ya la centralidad y algunos efectos dramáticos y discursivos de ciertos procedimientos textuales y escénicos, entre ellos la fractura en la verosimilitud y el uso de la ironía. Nos interesa ahora observarlos integradamente dentro de los momentos que propondremos como paródicos.

Nos referiremos, entonces, a aquellos en los que se ataca un “objetivo” o “blanco” (Hutcheon 177) específicamente textual o que representa una convención literaria, y no una situación social: “Como otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás) la parodia efectúa una superposición de textos” (*Ibid*). Por una parte, desde un tono jocoso, son parodiadas las convenciones discursivas que dotan de excesiva solemnidad a los relatos futbolísticos radiales, tomando como partida los cuentos de

⁹³ Creemos que podría existir una relación entre ciertas sensibilidades representadas en las obras litoraleñas estudiadas y el acceso que se tuvo históricamente en esos territorios a determinados productos culturales argentinos (como la televisión, la radio y el fútbol). Sobre este punto formulamos algunas apreciaciones en un trabajo anterior (Solís 2015) aunque quedará para futuras investigaciones estudiar estos vínculos observando espectáculos y agrupaciones argentinas que han estado en contacto con estos grupos, por ejemplo a través del *Festival del Teatro del Litoral y del más allá* y otras instancias regionales de encuentro, para observar si existen rasgos que acerquen o no espectáculos o prácticas artísticas específicas, provenientes de ambos márgenes del Río Uruguay.

Fontanarrosa mencionados. Por otro lado, se parodia el personaje de Manduraco, boxeador sanducero ficcional, creado por Imagina Teatro para el espectáculo que hemos analizado en 4.5.

Señalamos ya la noción de *ethos* como una disposición emotiva codificada en el texto. En el caso de la parodia, Hutcheon describe un *ethos* que aunque suele estar marcado peyorativamente es posible asociársele también una marca respetuosa o deferente (181-182).

De conformidad con el sentido “contra” o “frente a” de *para* [en la etimología de parodia], se podría plantear un *ethos* paródico contestatario, incluso provocador, que estaría completamente de acuerdo con la concepción tradicional del género. Por otro lado, a partir del sentido “al lado de” de *para*, se podría adelantar la concepción de un *ethos* respetuoso [...] Hay otro medio de marcar el *ethos* paródico: se habla de la parodia con un *ethos* más bien neutro o lúdico, a saber, con grado cero de agresividad ya sea con el texto engarzado o del texto engarzante. (183).

En el caso de la parodia del relato deportivo radial ejecutada por Policarpio (a partir de un fragmento del cuento *Los nombres*, de Fontanarrosa), la interpretación intensificada de cada uno de los fonemas del nombre del arquero protagonista del relato subraya e hiperboliza las cualidades infaltables del género “relato deportivo”, según el personaje. Esto provoca un efecto cómico a la vez que permite revisar de manera burlona la extrañeza de esta clase de relato, ya naturalizada por los oyentes radiales.

En la parodia se incluyen rasgos genéricos del relato deportivo calificados discursivamente como lugares comunes, en tanto son reproducidos sin mayor motivación ni importancia semántica. Sin embargo, estos elementos son exaltados por el humor que generan y la satisfacción que causan en el personaje (y los oyentes radiales referidos), en tanto elementos de identificación o de reconocimiento como lugares de la memoria. Por estas razones tal parodia resultará también un homenaje.

En el otro caso, la incorporación del personaje de Imagina Teatro (Manduraco), como sustituto del “Cachín Medina” de Fontanarrosa, implica el reconocimiento por parte de De Cartón de compartir un contexto de enunciación y la aspiración de que la parodia resalte el carácter “cabortero” del boxeador sanducero, desde un tono jocoso. De esta manera, el púgil enfrenta una pelea completa luego de haber perdido su cabeza, mientras esta continúa alentándolo, más allá del cuerpo, desde aquel lugar de la gradería al que fue a parar luego de ser expedida por un golpe del rival. La mutilación del personaje es su propia exaltación u homenaje. Este procedimiento también puede ser comprendido como *picardía*, pues transgrede sin dificultades ni consecuencias (al contar

con la venia del receptor) el registro convencional del homenaje, en particular en cuanto a su solemnidad.

Hay sin duda un *ethos* lúdico que juega con la disminución del personaje y su simultáneo engrandecimiento, inversión semántica constituyente del tropo irónico. El personaje parodiante (el Manduraco relatado por Policarpio) consigue terminar la pelea mutilado y con sangre brotando del cuello (para seguir con la recurrencia a la hipérbole); así como el personaje parodiado consigue concluir su asamblea fundacional. Las condiciones en que el personaje parodiante concluye su pelea podrían leerse, a su vez, como metáfora de las condiciones miserables de vida que ha debido enfrentar el personaje parodiado. De esta manera, aún en una condición física deplorable, el personaje parodiante resulta engrandecido en su tenacidad. Policarpio es capaz de reírse de Manduraco al tiempo que lo enaltece.

Entendemos que ambas obras están dirigidas a un público ampliado que incluye a sus respectivas localidades y aquellas pertenecientes al circuito de distribución que comparten ; por esta razón, este guiño es también para el público, capaz de reconocer la referencia intertextual y ponerla en juego en su lectura, intensificando el efecto cómico.

4.7. Conclusiones

4.7.1 Dimensión política en los discursos dramáticos a partir de las cercanías y distancias con los rasgos poéticos hasta ahora postulados

El primer rasgo que aparece ostensiblemente como común a ambas obras estudiadas es la representación de marginalidades sociales y la caracterización de determinadas estructuras sociales como construcciones hegemónicas y por tanto, productoras de lugares dominantes y subalternos. Este rasgo es el que resultaba más evidente, ya desde la apreciación de la prensa (discutida en el capítulo 2). Sin embargo, el énfasis del discurso periodístico estuvo en la distinción binaria entre “éxito y fracaso” o entre “derrota y gloria” (sobre todo para el caso de *Manduraco, el cabortero* y *La defensa*) y, por otro lado, en la observación la capacidad de los personajes caracterizados como “fracasados” para generar un acercamiento emotivo con el público. Es decir, la crítica periodística percibió un “triumfo” de los personajes en la lectura empática de sus universos y conflictos por parte del público, sin llegar a proponer en sus reseñas las causas de esta percepción o las estrategias propiamente dramáticas que la envuelven. En este sentido, y para observar si sería posible distinguir una *dimensión política* en las obras, nos

preguntamos ¿cuál sería la particularidad de estas poéticas en cuanto a la representación de tales marginalidades y las construcciones sociales que las producen?

Hemos hecho notar cómo en ambas ficciones las construcciones sociales hegemónicas si bien se muestran como envolventes, al mismo tiempo, se plantean como susceptibles de desestabilización. Nos referiremos a la potencia de los personajes para la desestabilización de tales construcciones hegemónicas causantes de la marginación.

Al estudiar la dramaturgia de Golovchenko (en el capítulo 3) propusimos que en las obras estudiadas era posible observar determinados espacios de contención que permitían caracterizar ese afuera opresor, por oposición. Estos espacios de contención, físicos (la fábrica, el comedor) o simbólicos (la familia, la práctica artística), podían resultar reivindicativos siempre que permitieran la instalación de lógicas distintas a las causantes de la marginación; de lo contrario, sólo podrían constituirse como espacios de segregación. En el caso de las obras estudiadas en este capítulo encontramos que no es posible caracterizar con claridad un espacio de contención o al menos hacerlo por oposición a un “afuera” claramente opresor.

En estas obras los límites son difusos e incluso engañosos. Por una parte, el personaje de Manduraco cree encontrar una red de amparo dentro del Club Huracán, que es justamente el espacio que lo oprime, tal como hemos argumentado. El Club se presenta como un sistema envolvente, donde no hay un afuera posible. Sin embargo, Manduraco resulta capaz de activar determinadas cualidades propias y formas de relacionamiento que si bien se encuentran negadas dentro del ordenamiento hegemónico del Club, representan determinada potencia para generar una “apertura” en él, o su desmontaje.

Por otra parte, en *Las manos de Policarpio* tampoco es posible observar un espacio de contención asentado en una relación de oposición entre adentro-afuera del sistema causante de la marginación. En primer lugar porque el componente utópico de la obra radica en la propuesta de un lugar viable, fundado en lógicas alternativas a las que se revelan como hegemónicas dentro del imaginario social del receptor, en el contexto de enunciación, y que son, por tanto, sustrato de la decodificación del universo ficcional. Policarpio demuestra una subjetividad y un proyecto de realización al margen de estas lógicas hegemónicas, sin que esto represente para él un “fracaso”, aún cuando en una lectura desde la perspectiva ideológica neoliberal así lo sea. Esto fue argumentado en el apartado 4.6.1. al señalar que estas estructuras no eran representadas como opresivas, en primer lugar por la propuesta discursiva de la obra y su componente utópico, y en

segundo lugar por la conciencia del personaje en relación con el juego que propone al espectador.

Hemos señalado ya las consecuencias discursivas de la perspicacia del personaje al proponer juegos tendientes a desestabilizar el verosímil al interior de la ficción, en complicidad con el público. Este procedimiento creemos que refleja parte de lo que se configura como el mayor espacio de contención en ambas obras: la comunidad que emerge a partir del hecho teatral mismo, es decir, el espacio de encuentro significativo que se produce en el convivio teatral (en ambos casos, con el público ficcionalizado y participante de la realización discursiva de las obras).

En síntesis, la imposibilidad de verificar una oposición tajante entre adentro-afuera del sistema causante de marginación, y por ende, espacios de contención diferenciados al interior de la ficción, sean estos simbólicos o físicos, creemos que da cuenta de una sensibilidad que refleja un cambio contextual entre el momento histórico y político en que emerge la dramaturgia de Golovchenko, y si se quiere, de su generación, y las obras analizadas en este capítulo. Las estructuras opresivas parecen revelarse en este nuevo contexto como transversales a las prácticas sociales y formas de comprender el mundo, o encarnadas de maneras silenciosas en las subjetividades contemporáneas.

La distinción fundamental con las obras analizadas en el tercer capítulo estaría entonces en que en aquellas⁹⁴, el entorno opresor no parece ser modificado por acción de los personajes –desposeídos, marginales– sino en primer lugar, por una intervención externa (a nivel ficcional) y, en segundo lugar, por una expectativa de intervención (a nivel pragmático) o en todo caso, una apertura hacia la integración social coincidente con el discurso de la izquierda uruguaya, en tal contexto. En cambio, en las obras que hemos analizado en este capítulo la relación con las estructuras y lógicas hegemónicas es susceptible de modificación, a nivel ficcional, por acción misma de los personajes, sobre todo por la comprensión de estos de su lugar marginal dentro de la construcción hegemónica.

En el caso de Manduraco, tal comprensión emerge como consecuencia de la acción dramática; primero, en el momento en que es capaz de observarse abandonado y lastimado por el Club y sus representantes, y luego, en el hecho de conseguir llevar adelante la fundación de su “Asociación de amigos”, más allá del rechazo del Club. De esta forma, el personaje consigue establecer otra comunidad, la posibilitada por el

⁹⁴ Nos referimos fundamentalmente a *Vacas gordas* y *El pan nuestro de cada día*.

encuentro convivial mismo. En el caso de Policarpio, no parece haber una propuesta de modificación de la construcción hegemónica sino una comprobación *de facto* y una puesta en valor de la existencia de lógicas alternativas y resistentes y por tanto, la negación de que el ordenamiento producto del cierre hegemónico anule toda posibilidad de disidencia. A partir de lo expresado creemos que existe una *dimensión política* verificable en el discurso de las obras.

4.7.1. Dimensión política en la dramaturgia litoraleña: mundo posible y lugar del espectador

Tanto Manduraco como Policarpio son personajes que esperan. Esta espera implica en principio una aceptación de las condiciones que se encuentran instituidas dentro de un ordenamiento particular que los supera y que responde a una operación hegemónica a través de la cual se han “sedimentado” determinadas prácticas y relaciones sociales para dar lugar al producto inestable y contingente que es “la sociedad” (c.f. Laclau 2003). Sin embargo, esta espera viabiliza la evidencia de *lo político*, pues resulta en un espacio de revisión de lo instituido, de acción por parte de los personajes (orientada finalmente a la resolución por vías alternativas y propias, o sea más libres, de la situación dramática) y finalmente, de constitución de una “nueva comunidad” con el público.

Esta “nueva comunidad” implica un nuevo ordenamiento de la relación entre el personaje y el espectador, ordenamiento configurado en el esquema de recepción. El drama prevé un espectador que se reconozca como distinto al personaje, con mayor o menor perspectiva crítica, con distintas subjetividades pero, cuya relación con el personaje se dé, finalmente, dentro de un diálogo des-jerarquizado. Este diálogo permite reconocer las cualidades del otro, su capacidad de acción y su dolor.

Por una parte, *lo político* emerge a partir de la evidencia del “fallo” en la operación hegemónica, incapaz de anular por completo la heterogeneidad de las formas que se resisten al cierre hegemónico y la diversidad de los discursos negados o desplazados. (c.f. Lefort 191 y Laclau 51). Esto puede comprobarse en *Las manos de Policarpio* mediante la propuesta discursiva de la viabilidad de universos sensibles al margen de las lógicas hegemónicas y en el revelamiento de la inestabilidad del ordenamiento social y de su contingencia. El uso de la *picardía*, desde el significado que hemos venido proponiendo, sería un rasgo estético verificable en las poéticas litoraleñas que contribuiría a poner en

evidencia la posibilidad siempre vigente de la transgresión o al menos, de la apelación a la elasticidad de cualquier orden, posibilitado por su carácter inestable.

Esta inestabilidad del orden social se evidencia también en *Manduraco, el cabortero*, en el momento mismo de develamiento de su sinsentido y de su carácter opresivo. El personaje logra comprender, hasta cierto punto, que la construcción hegemónica le ha brindado un espejismo de representatividad dentro de un sistema que no lo incluye y lo ha abandonado. Esta anagnórisis le permite poner en perspectiva todo el relato de vida que acababa de traer al presente y el recuerdo de las decisiones que tuvo que tomar, así como reconocer la asamblea inaugural que venía performando y el lugar de los espectadores en ella.

De esta manera, aquello que inició como una espera, es decir, como un espacio pasivo, se constituye en un espacio de “des-sedimentación” y de posibilidad de acción, habilitado por la representación teatral misma, como convivio, y por la convergencia, además, entre el público y el universo ficcional. Como hemos observado, el público está incluido dentro del universo ficcional como interlocutor y con funciones específicas para el desarrollo del drama. Pero también, en esta lectura, el público tendría un rol fundamental para la realización discursiva de las obras.

Hemos observado desde el capítulo 3 el valor de la configuración del esquema de recepción dentro de la propuesta discursiva de las obras estudiadas. Nos detuvimos también en las distancias entre esta codificación para el caso de las obras de Golovchenko y las analizadas en este capítulo. Creemos que forma parte de la *dimensión política* de las poéticas litoraleñas la centralidad del público en la propuesta discursiva de las obras con respecto al problema de la marginalidad social pero sobre todo, con respecto a la propuesta de formas de diálogo social a través del arte. Desarrollaremos esta apreciación en las conclusiones generales del trabajo, en diálogo con el análisis de las obras que conforman el corpus del capítulo 5. Al mismo tiempo, intentaremos explicar de qué forma se relaciona este rasgo –la centralidad de la configuración del esquema de recepción como componente de la dimensión política de las obras– con el eje de las estrategias de gestión de las agrupaciones y con sus prácticas escénicas.

CAPÍTULO 5. LEONARDO MARTÍNEZ Y EL LITORAL. *LA DEFENSA*, *GEMA* Y *LA HOSPITALIDAD*

5.1. Presentación

Este capítulo se centrará en el análisis puntual de la puesta en escena de *La defensa* (Imagina, 2012), con foco en el estudio de la tematización sobre relaciones de poder, y en particular, del funcionamiento en la construcción dramática de aquellas estructuras caracterizadas como opresivas dentro de la ficción, en diálogo con el imaginario social provisto por el drama. Nos referiremos también a la composición dramática con el fin de observar algunos de los rasgos poéticos sintetizados en los capítulos anteriores, en particular en cuanto a la composición de sus personajes y a la configuración de su esquema de recepción. En este sentido, buscaremos explicar cómo esta composición desarrolla o profundiza la línea de investigación iniciada por Imagina Teatro mediante los llamados *Ciclos patrimoniales*

De manera complementaria, este capítulo abordará el funcionamiento, dentro de las obras *Gema* (DeCartón, 2016) y *La hospitalidad* (Sin fogón, 2017), de algunos aspectos propuestos como comunes a las poéticas en estudio; en particular: la tematización sobre relaciones de poder y marginación social, la *sublimación de personajes marginales* y la dimensión utópica del discurso dramático. Con la incorporación *Gema* y *La Hospitalidad* pretendemos observar algunos de los rasgos postulados dentro un conjunto de obras provenientes de las tres agrupaciones teatrales en estudio en las que participa Leonardo Martínez Russo en la dirección y la dramaturgia de cada una de ellas. Esperamos que este abordaje brinde elementos para observar, en las conclusiones del capítulo, algunas recurrencias constatables en las obras asociadas a este dramaturgo.

5.2. La defensa (2012)

5.2.1. Visita al espectáculo: descripción del drama y elementos centrales para su análisis

A nivel argumental, *La defensa* retrata un momento en la vida de cuatro actores y un técnico teatral, en el año 1975, mientras se encuentran ensayando una obra acerca del

episodio histórico de La Defensa de Paysandú (1864-1865).⁹⁵ Es posible afirmar que la obra muestra dos niveles dramáticos: el drama principal, en el que se desarrollan las peripecias de estos actores, y un nivel metadramático, en el que se representan pasajes del episodio histórico citado. Los personajes relacionados con el episodio histórico son interpretados por los actores, por lo que todo lo acontecido en el metadrama corresponde, en el drama principal, a los ensayos de la compañía.

Las constantes interrupciones de los ensayos y la forma en que los rasgos de carácter de los actores permean a los personajes del metadrama hacen que la distinción entre niveles sea muy sutil o directamente consiga su solapamiento. El texto dramático apoya esta percepción al no discernir las escenas y diálogos pertenecientes a cada nivel e identificar los parlamentos correspondientes al metadrama con los nombres de los personajes del drama principal, por ejemplo: “JAVIER: (como Harris): Coma, Zamora, coma.” (Goyos y Martínez 4). Los límites entre actor y personaje o entre vida y actuación parecer franquearse por momentos.

En la obra, estos actores ficcionales, personajes protagonistas de la situación dramática principal, conforman la compañía teatral “Sin Galpón”, que se encuentra recluida en una vieja tapicería ante la imposibilidad de encontrar otro espacio para realizar sus actividades. Esta tapicería en desuso pertenece a Hernández, quien les brindó este espacio siete años atrás, bajo la sentencia de que lo habitaran “por su bien” (10). Desde entonces, estos actores se encuentran recluidos allí, ensayando una obra que nunca parece estar lista. En el presente de la acción, la compañía ha recibido una llamada de Hernández: “LUIS: Dijo que nos tenemos que ir de acá hoy mismo, por nuestro bien” (8). Esta llamada insta un misterio acerca de los motivos del desalojo y los asuntos privados de Hernández, duda que nunca se resuelve.

La llamada de Hernández amenaza el estreno de la obra pero también lo hace la pérdida de un dinero colectivo –destinado al alquiler de un teatro– a manos de Luis, integrante de la compañía, alcohólico y apostador. También amenaza el estreno de la obra, la ausencia constante de Bermúdez, supuesto director teatral montevideano que no asiste a los ensayos y que, a pesar de eso, los actores esperan.

⁹⁵ Más adelante nos referiremos con detalle al pasaje histórico señalado y al contexto histórico y político en que se ubica el drama. Valga ahora señalar que La Defensa de Paysandú refiere al sitio de la Villa de Paysandú por parte de las tropas comandadas por el general Venancio Flores que superaban en armamento y número a la resistencia nacional, a cargo del general Leandro Gómez y su ejército de «defensores». (2 de diciembre de 1864-2 de enero de 1865).

Pero sobre todo, amenazan el estreno las discordancias entre los distintos personajes, los desbordes de sus carencias y problemáticas particulares, así como sus sabotajes al proyecto colectivo, como consecuencia de sus propias limitaciones. Afirma Flamia (2012) que cada personaje es: “[una] mezcla de marginal con fracasado pero que no siempre es vivenciado así por él mismo” (sic) (27). De la reseña periodística de Flamia interesa particularmente el catálogo de “fracasos” o formas de marginalidad que atribuye a los personajes. Se trata de la homosexualidad (Javier), la desocupación/ el desamparo (Jorge), el alcoholismo (Luis) y la carencia sexual o la soledad (Carmen). La apreciación es similar a la que realiza Sánchez (2012), en su crítica de la obra para el diario *El telégrafo* de Paysandú. En ella señala la homosexualidad de Javier y la “pasión” de Carmen (15) pero al describir a Luis pone énfasis en su “individualidad”, mientras que a Jorge lo nombra como “el corazón de cordura” (*Ibid*).

En su cuaderno de dirección, Marcelo Goyos (actor, co-director y dramaturgo de la obra junto a Martínez) realiza algunas menciones sobre los personajes que, en clave poética, arrojan algunos datos sobre las formas que toman en escena sus respectivas fragilidades:

Javier: actor venido a menos
Jorge: ex-director de teatro, sueña con dirigir lo mejor de su vida.
Un siete oficios, admirador de los actores. [...]
Luis es una botella abierta y caída que se está volcando permanentemente.
Jorge, un ídolo de páginas que se están volando.
Siete Oficios, una radio que cambia de dial
Carmen, zapatos rojos
El otro [Javier], una estatuilla del Florencio. (Goyos, Cuaderno de dirección s.p.)

Con respecto al personaje de Siete, al que el crítico Sánchez (2012) le atribuye la función de “testigo” (*Ibid*), Goyos indica que el nombre de este personaje tiene origen en “Siete oficios”, apelativo popular para aquella persona capaz de desempeñar múltiples trabajos en el rubro de mantenimiento y construcción (carpintería, albañilería, plomería, electricidad, por ejemplo). Este personaje se ocupa de la iluminación de los ensayos, de los arreglos escenográficos y eléctricos, así como de la ambientación sonora⁹⁶. Siete es un personaje que no habla y que, sin embargo, es consultado por el resto de los personajes ante cualquier disyuntiva, interpretando cada cual una respuesta a partir de su mirada. En el cuaderno de Goyos el personaje aparece descrito justamente con una

⁹⁶ Todas estas son funciones del personaje dentro de la ficción. Sin embargo, el actor que interpreta a Siete, Darío Lapaz, es también el diseñador de iluminación y técnico de *La defensa*, por lo que al mismo tiempo que interpreta a su personaje, va operando la luz y la ambientación sonora. Es decir, la operación técnica se encuentra ficcionalizada como parte de las tareas realizadas por el personaje de Siete.

imagen sonora, aunque pareciera hacer referencia a la artificialidad de la palabra en el personaje, trasladada a la radio portátil con la cual sintoniza un partido de fútbol que servirá como marco temporal de los acontecimientos.

Finalmente, estos personajes son actores de una compañía sin teatro y sin repertorio. Algunos de ellos revelan alguna experiencia escénica previa: tanto Javier como Jorge integraron la Comedia Municipal de Paysandú, Luis dirigió y Carmen parece tener conocimientos o experiencia como bailarina; sin embargo, fueron en algún momento desplazados y terminaron juntos en ese lugar, segregados y resistiendo a partir de la promesa de un estreno y el consumo del tiempo entre juego, ocio y ensayo.

El énfasis de la construcción dramática está puesto en el retrato de esta cotidianidad, incluyendo pasajes que no pretenden contribuir al avance de la acción dramática o a su resolución, sino que se detienen en el desarrollo de los personajes, su vínculo, la relación de cada uno con el episodio histórico que están representando y su propio cansancio ante el ejercicio teatral y la vida que llevan. Esto es notorio, por ejemplo, cuando se detienen en la discusión del repertorio de códigos y usos teatrales que pretenden incorporar en la puesta en escena que se encuentran elaborando. En este último punto interesa particularmente el culto de los personajes al pensamiento y la figura de «Rodolfo Gianelli», un maestro teatral al que le atribuyen la autoría de máximas filosóficas o inspiracionales acerca del teatro, que son citadas por los actores como apoyo a sus respectivas argumentaciones.

El dispositivo escenográfico es sumamente complejo. Desde un registro realista, con especial cuidado en la ambientación temporal, se representa una vieja tapicería identificable por la existencia de muebles y fragmentos de mobiliario, telas, materiales y herramientas, aunque intervenida por algunos focos teatrales y un viejo escritorio desde donde Siete observa, construye o repara cosas y realiza la operación técnica. Cuelga del techo de la sala, y se suspende en el aire a pocos metros de los actores, una estructura tubular rectangular, con barras paralelas (a modo de parrilla de luces), en la que parece haber toda clase de objetos relacionados con el universo de la tapicería, a modo de bodega colgante. El vestuario también es especialmente cuidadoso con el resguardo de la ambientación en los años setenta.

La iluminación se detiene en remarcar la distinción entre los niveles dramáticos, subrayando la teatralidad del metadrama respecto al drama principal. También se ocupa de establecer zonas puntuales con dos funciones: por una parte, acompañar el desarrollo de la acción dramática, orientando la mirada del espectador durante el desarrollo de

escenas simultáneas en distintos planos o directamente superpuestas –procedimiento que abunda dentro de la puesta en escena– y , por otro lado, intervenir en la intensidad y expresividad de determinados momentos de la acción, por ejemplo: remarcándolos o haciéndolos más íntimos. Como la operación lumínica se encuentra ficcionalizada, todos los efectos lumínicos son finalmente atribuidos al personaje de Siete.

5.2.2. Lugar de la obra dentro del corpus y perspectiva de lectura

La defensa fue escrita y dirigida por Marcelo Goyos y Leonardo Martínez y estrenada en Paysandú, en el año 2012. Ese mismo año participó de la XIV Bienal de Teatros del Interior, en la que recibió los premios al Mejor Actor, Espectáculo, Elenco, Escenografía, Ambientación sonora y Texto original. En el año 2013, la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay (ACTU) le otorgó el Premio Florencio Sánchez a “Mejor espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior”. Ese mismo año participó del Festival Internacional de Artes Escénicas en Uruguay (FIDAE) y del Micro-festival de Teatro Uruguayo en Timbre 4 (Buenos Aires, Argentina). Finalmente, realizó una gira por distintos barrios montevideanos en el marco del Programa Fortalecimiento de las Artes Escénicas de la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo (IM).

La defensa es considerada por los integrantes de Imagina Teatro como un hito dentro de su trayectoria. Esto se debe, en primer lugar, a que implicó la profundización de una línea de trabajo iniciada con el *Ciclo de espectáculos patrimoniales* –en particular con el *Bus Turístico*– y que continúan desarrollando hasta la fecha, con espectáculos de recorrido y espectáculos de sala. En segundo lugar, favoreció el hallazgo de modalidades de trabajo e intereses colectivos al tratarse de un proceso de creación que implicó un año de investigación y la convivencia del elenco en un mismo domicilio. A raíz de ello, el dramaturgo y director Leonardo Martínez Russo se incorporó de manera más sólida y constante como colaborador de Imagina Teatro, con consecuencias importantes en las poéticas posteriores de la agrupación.

La conjunción de estos elementos termina por favorecer una síntesis de temas, recursos y estrategias de composición dramática que entendemos como característicos de ciertas poéticas litorales, según hemos venido observando en los capítulos anteriores. Finalmente, se trata de un espectáculo que dio a conocer el trabajo de la agrupación para la escena teatral montevideana tras obtener numerosos reconocimientos y realizar más de cincuenta funciones en distintas localidades, dentro y fuera del país.

En los espectáculos *patrimoniales* el abordaje de temáticas históricas es condensado dentro de relatos cotidianos, de personajes comunes o de extracción popular que se ven interpelados a revisar, junto al público, determinadas connotaciones alrededor de los episodios históricos evocados o los sitios patrimoniales visitados, en el marco de la propia historia de los personajes, ubicada siempre en primer término dentro de la construcción dramática. Posterior a *La defensa*, se constata dentro de la producción escénica de Imagina Teatro la aparición de núcleos temáticos relacionados con episodios históricos o con acervos culturales sensibles en el imaginario social de los departamentos litorales⁹⁷, dentro de los espectáculos de sala con dramaturgia propia⁹⁸. Antes del estreno de *La defensa* estos temas aparecían únicamente en los espectáculos de los *Ciclos patrimoniales* y no primaba la dramaturgia propia entre los espectáculos de sala.

El título *La defensa* alude, como ya señalamos, al episodio histórico conocido como La defensa de Paysandú aunque al mismo tiempo refiere a la posición táctica que, en el fútbol, tiene la función de evitar el acercamiento del oponente a la portería. En ambos casos se trata de elementos que enmarcan el desarrollo de la situación dramática principal: cinco actores se encuentran ensayando una obra teatral acerca de un episodio histórico, durante el lapso que transcurre entre el inicio y la finalización de un partido de fútbol que escuchan (por momentos) por la radio. Pero también, se trata de las estrategias de defensa de estos actores con respecto a un conjunto de hostilidades y situaciones adversas que amenazan con impedir el estreno de la obra que ensayan.

Como hemos referido, la obra que estos personajes/actores ensayan se centra en el relato de La Defensa de Paysandú y para hacerlo toma como fuente principal la novela *No robarás las botas de los muertos* (2002) de Mario Delgado Aparain. Al igual que en los espectáculos *patrimoniales*, el episodio histórico es observado desde la perspectiva de los personajes o en relación a ellos, lo que permite finalmente la aparición de comparaciones, comentarios y analogías entre pasado y presente, a nivel dramático y discursivo. En el caso de *La defensa* se suma, a este contraste entre pasado y presente, la referencia al contexto represivo en el marco de la dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985) pues la ficción transcurre en la ciudad de Paysandú, en el año 1975. Afirma Marcelo Goyos, co-director y dramaturgo de la obra:

⁹⁷ Según determinamos en el capítulo 1, nos referimos aquí a Paysandú, Río Negro y Colonia, en particular.

⁹⁸ Entre ellos *Matrioska* (2017), que aborda la inmigración europea e incorpora elementos culturales de procedencia rusa, a partir de la historia de inmigración a la localidad de San Javier (Río Negro), y *Cosas de hombres* (2015) con un epílogo en que desarrollaba tres mitos de la identidad sanducera: la ciudad cultural-del primer encuentro de ATI y la Bienal de Teatros del Interior-, la ciudad heroica –fundado en la Defensa de Paysandú y la figura de Leandro Gómez- y la ciudad industrial.

Era nuestra propia historia la que estábamos contando. A su vez estábamos contando la historia de Paysandú que termina siendo la de cinco personas encerradas en una tapicería en el año 1975, Año de la Orientalidad, intentando sobrevivir en un momento donde la mayoría de los actores y de las personas estaban o presas, proscriptas, exiliadas o desaparecidas. Sí, es lo que les pasaba a estos tipos. Una alegoría de aquella defensa, son treinta y tres días donde son primero mil, después seiscientos, después quinientos... aguantando el asedio de veinte mil alrededor, con la esperanza de que iban a venir a ayudarlos. Esto eran cinco tipos en una tapicería cercados por una situación muy compleja, no queda tan claro y directo lo del gobierno, pero se sabe, y un Hernández que les dice: váyanse ya, dejen la tapicería y los tipos diciendo: qué hacemos, y siempre pensando que algo los va a salvar. La obra los va a salvar. Ese era el tema de ellos, la obra nos va a salvar. (Entrevista personal, 13/04/2019)

Con la afirmación “nuestra historia” Goyos hace referencia a los actores del elenco de Imagina Teatro, pues se encontraban conviviendo y construyendo la obra en un régimen intensivo de ensayos y, a su vez, habían partido de la novela de Mario Delgado Aparáin, tal como sucede en la ficción: “¿Qué somos? Somos cinco actores con una novela, que interpretan a cinco actores con una novela” (*Ibid*). Pero también se refiere al hecho de que, en las cercanías del estreno, el elenco de Imagina Teatro se enfrentó a la situación real del desalojo de su sala teatral, tal como les ocurre a los personajes en la ficción.

Por tanto, la densidad estructural y temática de la obra parece residir, tal como apuntaba Goyos, en el cruce entre diversos planos que se develan ante la mirada del espectador como simultáneos: las circunstancias asociadas a los actores reales y su proceso creativo, la cotidianidad de los personajes –actores relegados y marginados sociales tratando de sobrevivir–; el contexto de represión militar –en estricta relación con los alcances de la segregación que los personajes sufren–, y el relato histórico de La Defensa de Paysandú (1864-1865) que sirve para explicar y comentar lo que los personajes están viviendo.

Sobra señalar que este episodio de la historia uruguaya es una zona de disputa simbólica dentro de los discursos históricos y políticos por sus implicaciones político-partidarias. Dentro de las líneas de abordaje historiográfico es posible constatar una diversidad de miradas y enfoques que impiden acuerdos sobre su relevancia en relación con los acontecimientos bélicos posteriores en la región, en particular la Guerra de la Triple Alianza (1864-1870), así como sobre el alcance de sus connotaciones en la discusión política sobre la defensa de la soberanía nacional, en distintos momentos de la historia del país. Justamente uno de los momentos históricos donde esta discusión es particularmente relevante es, sin duda, el de la dictadura cívico-militar de 1973, por lo

que parece relevante para una lectura de la obra la observación de qué significaciones arroja, a nivel discursivo, la convergencia ficcional entre ambos contextos políticos.

Pero sobre todo, el episodio histórico de La Defensa de Paysandú tiene una participación significativa en el imaginario social local, gracias a su importante presencia en el espacio público y en la vida cívica sanducera, como componente identitario que justifica el mito que da origen al epíteto “la heroica”, con que suele acompañarse al nombre de la ciudad. Resulta llamativo, entonces, que un relato histórico que se encuentra teñido de grandiosidad, asociado al heroísmo y a la trascendencia, sirva para comentar la vida cotidiana de unos personajes marginales, sus disidencias y fracasos. Y, recíprocamente, resulta llamativo que esta cotidianidad (con sus disidencias y fracasos) sea el foco desde el que examina o se valora el alcance del relato histórico, mediante su escenificación.

Por esta razón, creemos que el camino natural de lectura está en proponer cuáles son las relaciones entre los niveles dramáticos que permiten, por una parte, la apropiación y resignificación del episodio histórico por parte de los personajes y por otra parte, la revisión, a nivel discursivo, del imaginario mítico y simbólico asociado al episodio histórico, dentro de la identidad sanducera evocada en la imagen de mundo del drama. Esta lectura espera contribuir a discernir el peso y alcance de lo que en este trabajo hemos denominado estrategias de *localización*, y que serán discutidas en las conclusiones del capítulo junto a las observadas en *Gema* y *La hospitalidad*.

Propondremos que en *La defensa* el metadrama se sirve de una parodia deferente o reverencial (siguiendo las categorías de Hutcheon explicitadas en el capítulo anterior) de la novela *No robarás las botas de los muertos* de Mario Delgado Aparáin. Esta parodia funciona, en el drama principal como sustrato para la revisión y el cuestionamiento por parte de los personajes, ya no únicamente del relato de Delgado Aparáin –apropiado sin grandes modificaciones verbales–, sino de los discursos acerca del episodio histórico referido y de las convenciones y usos de la tradición teatral, dando lugar a un nuevo pliegue paródico.

Por otra parte, a partir del estudio de los personajes y de las relaciones entre los dos niveles dramáticos esperamos ir caracterizando los modos en que aparecen en esta obra los rasgos discutidos en los capítulos tres y cuatro: la tematización sobre relaciones de poder y el funcionamiento de estructuras opresivas, causantes de marginación. No obstante, estos rasgos serán apreciados en conjunto con las otras obras que conforman el corpus de este capítulo, de modo que sea posible evaluar sus cercanías y distancias.

5.2.3. La defensa de Paysandú y La defensa los actores de la compañía “Sin Galpón”: relaciones entre niveles dramáticos

Encontramos que las relaciones que se establecen entre el metadrama y el drama principal son principalmente relaciones *semánticas* o *temáticas* (García Barrientos 234⁹⁹). Es decir, el metadrama ofrece información para el establecimiento de analogías o de contrastes de sentido con respecto al nivel dramático principal: el que aborda las circunstancias de vida de los actores de la compañía Sin Galpón mientras ensayan una obra teatral.

Es notorio cómo el conjunto de los discursos o textualidades acerca del episodio histórico de La Defensa de Paysandú proporciona significados para la lectura de la situación que viven los actores del drama principal (incluyendo como parte de su situación el contexto político en que se sitúa el drama) mediante analogías entre ellos, y «los defensores de la ciudad de Paysandú» (integrantes del ejército comandado por el general Leandro Gómez). Dentro de los discursos relevados acerca de la Defensa de Paysandú nos referimos fundamentalmente: al discurso historiográfico académico (Caetano, Pintos), el ensayístico (Real de Azúa, Gómez), el novelesco (Delgado Aparain) y la memoria oral participante del imaginario social local, discernible en las entrevistas realizadas (Goyos, Lapaz) y reseñas periodísticas del espectáculo (Flamia, Sánchez).

Dentro de este conjunto de discursos tiene un lugar privilegiado la novela *No robarás las botas de los muertos*, que funciona como sustrato textual del espectáculo que preparan los actores protagonistas del drama principal. Este se sirve de la apropiación de fragmentos de la novela que si bien son integrados sin modificaciones a nivel verbal, serán sujeto de importantes giros de sentido o de ampliación de sus connotaciones a partir de su escenificación, en lo que termina por constituir una parodia en la que el humor es central. Iremos observando los motivos de esta afirmación y describiendo el funcionamiento paródico.

Como primera relación *temática* diremos que tanto los actores en la ficción como «los defensores» en el episodio histórico, se enfrentan a la situación de sitio, es decir, se encuentran reclusos en un espacio físico, defendiéndolo y, al mismo tiempo, defendiéndose. En ninguno de los dos casos se trata únicamente de una defensa de su integridad física (aunque la haya) sino de una causa o una idea.

⁹⁹ García Barrientos (2007) traspone al género dramático las categorías teóricas que Genette (1989) desarrolla para los niveles narrativos. Referimos aquí a la denominación de García Barrientos que coincide con la nomenclatura de Genette para la relación análoga en el género narrativo.

El episodio de la Defensa de Paysandú está inserto en el curso de la revolución promovida por el general Venancio Flores contra el Presidente Bernardo P. Berro entre los años 1863 y 1865. En ese marco, entre el 2 de diciembre de 1864 y el 2 de enero de 1865, la villa de Paysandú debe soportar, en amplia desventaja numérica, un mes de asedio y ataque de las tropas comandadas por el general Venancio Flores en compañía de un ejército reforzado con aliados del Imperio Brasileño y con apoyo táctico del gobierno bonaerense (Pintos 26, Gallo 11). Esta defensa finalizará con la caída de la Plaza sitiada y la captura del general Leandro Gómez, líder de las tropas defensoras. Como síntesis de algunas de las circunstancias que rodean las lecturas tradicionales de este episodio remitimos al planteo de Real de Azúa (1987) de una serie aspectos que el autor consideraba podían ser remarcados en los discursos conmemorativos a propósito la celebración, en el año 1965, del centenario de la caída de la Plaza de Paysandú y del fusilamiento de Gómez:

Una estricta evocación historiográfica señalará en el ataque, defensa y caída de Paysandú, la desproporción de las fuerzas: un puñado de hombres, de un lado; las tropas de Flores, la escuadra de Tamandaré y las municiones del Arsenal de Buenos Aires del otro. Podrá subrayar, dramáticamente, el falso anticlímax, el engañoso respiro, de la interrupción temporal del sitio. O el frustrado arribo de los socorros de Saa. O el sórdido fin de Gómez [...] En un radio más amplio [...] La insinceridad de los móviles de la revolución de Flores [...] el desamparo popular en que se movió la empresa de Flores hasta que sus correligionarios de olfato fino percibieron el decisivo respaldo que Brasil y Buenos Aires le iban a prestar. [...] la calidad del gobierno contra el que Flores insurgió [...] Probablemente, todavía, esa estricta historiografía que estoy previendo subrayará un hecho tan conocido como obvio. El avasallamiento de la soberanía uruguaya representó, más que otra cosa, el inexorable proemio del ataque y arrasamiento del Paraguay [en la Guerra de la Triple Alianza]. (265-269)

Si bien los móviles de la “cruzada” de Flores aparecen con menor acuerdo dentro de la historiografía del episodio, lo cierto es que los «defensores» comandados por Leandro Gómez resistían el ataque de un enemigo concreto que los superaba muy ampliamente en número y recursos. Por lo que a lo largo del mes de sitio fueron testigos de su paulatina reducción hasta el momento en que el general Gómez realiza la petición de una tregua temporal con el fin de enterrar los cadáveres de los soldados caídos, que terminó finalmente con su detención y posterior fusilamiento.

Los personajes de la situación dramática principal, actores de la compañía “Sin Galpón”, viven una situación de opresión, al igual que los «defensores». Sin embargo, esta opresión no es ejercida por un enemigo concreto que pueda ser identificado y descrito en términos absolutos –ni por los personajes, ni por el discurso dramático– y por

tanto, combatido de forma directa, como en el caso anterior. En este caso, los personajes se enfrentan a un conjunto de situaciones opresivas que amenazan lo que aparece en sus conciencias como único camino de liberación: la creación artística.

Cada uno de los personajes representa un fallo, una disidencia o una inadaptación a un orden social de por sí excluyente y especialmente represivo, en el marco de la dictadura cívico-militar (1973-1985) a la que alude el mundo ficcional. La condensación de su opresión está en su imposibilidad de “ser” o siquiera de “existir” a los ojos de esa sociedad que se despliega más allá de la puerta de la tapicería y que los niega. Ejemplos de ello son la ausencia permanente de Bermúdez, supuesto director de la obra, o la desaparición de Hernández, sin mayor explicación, luego de su llamada.

El espacio físico de la tapicería funciona como lugar de segregación pues los personajes han sido empujados a su ocupación por múltiples circunstancias, pero principalmente por falta de recursos económicos y de respaldo simbólico a su actividad, sin contar con otras posibilidades que aceptar el confinamiento para garantizar su supervivencia como compañía teatral. En este confinamiento se encuentran acompañados entre sí, así que su aceptación es también la forma de hacer frente a la soledad generada a raíz de su marginación. Sin embargo, a partir de la realización de la obra que ensayan, este espacio se convertirá en sitio de resistencia pues allí cada uno tendrá oportunidad de desplegar su identidad –incluyendo en ella los desbordes que cada cual manifiesta, dentro de un paradigma normalizador– y pese a ello, encontrar acogida y contención, no sin conflictos internos, sino por encima de ellos.

Esta conflictividad se intensifica con la aparición de circunstancias externas amenazantes, por ejemplo la inminencia del desalojo o la posibilidad de ser descubiertos por los militares en el medio de una entrada furtiva a la casa de Hernández. Aunque también esta conflictividad se acentúa a partir de factores internos, como el robo del dinero por parte de Luis.

CARMEN: [escenificando al narrador] El Coronel sueña noche a noche con tres sueños: con que el General Súa llegue con buenos refuerzos desde Montevideo, con que el general Justo José de Urquiza despierte de su letargo y con que el mariscal Francisco Solano López aparezca por el norte con treinta y cinco mil paraguayos detrás, para cumplir su promesa de borrar hasta el último brasileño que se atreva a mancillar el territorio oriental. (*Luis abre la valija del dinero, Carmen lo ve*)

LUÍS: [dirigiendo la interpretación de Carmen] Cada vez era más evidente el progreso del desasosiego y la furia, el griterío de muerte a los invasores o de vivas al comandante Gómez.

(*CARMEN Y LUIS dan vivas a Gómez*)

JORGE (*Como Zamora*): ¿Por qué gritan tanto?

JAVIER (*Como Harris*): El enemigo empieza a moverse. (Goyos y Martínez 3)

La escenificación del fragmento anterior se realiza mediante dos escenas simultáneas: del lado izquierdo Carmen lee y recibe al mismo tiempo indicaciones técnicas por parte de Luis. Del lado derecho de la escena, Jorge y Javier interpretan a Zamora y Harris, presos en un calabozo (en el metadrama). La escena de la derecha parece comentar lo que ocurre en la de la izquierda. Allí, Carmen inicia la narración con su timbre aflautado y, tras la presión de Luis en su diafragma, cambia la entonación hacia una voz gruesa y potente que termina en un griterío y la manipulación de Luis para tomar el dinero en el momento de confusión. En este caso, el enemigo referido por Harris en el metadrama ofrece una significación para lo que sucede en el drama principal. El enemigo es el asedio de la discordia entre los actores por la manipulación y el engaño de Luis, mientras que los gritos que Carmen representa –las vivas a Leandro Gómez– se transforman en un bullicio que llena el nivel principal de confusión (y la sala, de risas). En este caso, una relación entre niveles que parece ser estrictamente *temática* (de analogía entre ambos) pasa a cumplir una función dramática o argumental, es decir, incide sobre los acontecimientos del drama principal, al modo que plantea Genette (1989): “La relación temática, cuando el auditorio la percibe, puede ejercer una influencia en la situación diegética” (288). Observaremos más adelante otros ejemplos de este tipo de relación entre niveles.

En la escena siguiente Zamora insiste con su pregunta: “JORGE (como Zamora): ¿Por qué gritan tanto?”, a lo que Harris responde: “Para no sentirse pocos, Zamora”. (*Ibid*). En el metadrama se hace referencia a la disminución de las tropas, aniquiladas paulatinamente por el ejército enemigo. En el drama principal los actores interpretan la situación a los gritos –como otras, con aspavientos y peleas– generando un continuo bullicio. La superposición de niveles sugiere la interpretación de que el bullicio de los actores también les permite enfrentarse a su insignificancia; el ruido llena el espacio y sus horas como estrategia para sentirse muchos, no en cantidad sino en intensidad y valor. Es decir, magnificar las voces implica constatar su propia existencia y la de su colectividad, al igual que ocurría en la situación planteada para el caso de «los defensores», alentándose con vivas. También es posible pensar en la analogía de la disminución de las tropas en relación con la peligrosidad de ejercer una actividad teatral en el contexto dictatorial, en el sentido que apuntaba Goyos, cuando los actores se iban exiliando o iban desapareciendo y muchas de sus reuniones ocurrían en la clandestinidad.

Estas analogías, si bien responden a temas o dilemas de los que se esperaría cierta gravedad de tono en su tratamiento (dentro de los discursos tradicionales sobre tales acontecimientos) se plantean desde una escenificación que favorece el humor, a partir de la centralidad de la ironía y de la hipérbole en el desarrollo paródico del conjunto de los discursos referidos (historiográfico, ensayístico, novelesco, etc.) pero fundamentalmente de la novela *No robarás las botas de los muertos*. Iremos observando algunos ejemplos a lo largo de este apartado y el siguiente.

En primer lugar, la sobriedad estilística de la narración se modifica, en las escenas citadas, hacia un registro de arenga política sin control, cada vez más intenso en la interpretación de Carmen. En segundo lugar, los personajes de Zamora y Harris son interpretados con un acento artificialmente peninsular, el primero, y empleando fonemas en apariencia anglosajones, el segundo. Ambos procedimientos restan solemnidad a la situación, con el efecto humorístico que provocan, y permiten el acercamiento entre los actores y los personajes que interpretan.

Esto es especialmente constatable en el caso de Zamora, interpretado por Jorge, y en Harris, interpretado por Javier. El clima de cordialidad en que transcurre la escena IV (Goyos y Martínez 3-4), en la que Harris da de comer a Zamora, recuerda en el drama principal la relación de amparo de Javier respecto a Jorge, a quien ha recibido en su casa tras su desalojo; pero también permite desarrollar la tensión que genera la homosexualidad de Javier y la negativa de Jorge a ser vinculado con esta preferencia sexual, que en la imagen de mundo de la obra aparece como una “desviación” conductual o de orden moral.

La permanencia de los actores en el espacio de la tapicería, implica su resistencia y parece explicarse en la posibilidad de continuar existiendo y construyendo un proyecto colectivo alrededor del cual se constituye también una identidad colectiva. Esta se despliega en las dinámicas de juego escénico que llevan adelante para la fabulación de acontecimientos relacionados con su cotidianidad. Por ejemplo, la escenificación de Jorge y Javier de lo que ellos imaginan que podría ocurrir durante la visita que realiza Carmen a Hernández, con el fin de averiguar los motivos de su llamada; o la escenificación dirigida por Luis con el objetivo de planear y ensayar un robo a la casa de Hernández, aprovechando su desaparición. Es decir, su disposición al juego escénico los caracteriza colectivamente; esta es la forma que tienen de pasar el tiempo y de enfrentar, a su vez, sus circunstancias de vida. La constante fabulación habilita un lugar colectivo desde el que es posible proponer escenarios y circunstancias; es decir, representar desde sus

propias reglas, a diferencia de las limitaciones marcadas por el entorno opresor. Se plantea de esta manera su actividad como un espacio de libertad y de esperanza que no deja de ser una zona de conflicto, acuerdo y desacuerdo, pero que justifica en última instancia la persistencia y la cohesión colectiva:

LUIS: [...] ¿Cómo hace un cavernícola para contar como cazó un bicho?

JORGE: Lo pinta.

LUIS: Error. Lo pone en escena en un fogón. Sos un cavernícola. Ya. Sos un cavernícola. Tu objetivo es mostrarle a la horda donde, cómo y por qué cazar. Ya. Pará, imagínate la fogata... como dice Bermúdez sin fuego no hay... ¿cómo era? Bueno ta. Va.

(JORGE hace la escena del cavernícola)

JORGE: (Desarmando) Me cuesta el porqué.

LUIS: ¿Por qué qué?

JORGE: Por qué todo. ¿Por qué caza el cavernícola si puede subsistir recolectando? ¿Por qué representa la caza si todos cazan? ¿Por qué hace siete años que ensayamos la misma obra si no la va a ver nadie? ¿Por qué Hernández dijo que tenemos que irnos de acá por nuestro bien si hace siete años nos dijo que nos quedemos acá por nuestro bien? ¿Por qué Bermúdez aparece cada tanto? ¿Por qué te timbiaste la plata de teatro? ¿Por qué estamos acá?

LUIS: Todo es por nada o por justificar la existencia, Rodolfo Gianelli.

(10)

La representación habilita el cuestionamiento del entorno; la aparición de disidencias en el marco de la representación motiva reflexiones y propuestas de acción. Algunas de estas reflexiones y propuestas podrán presentarse ante los ojos del espectador como incongruentes o ajenas a la “realidad”; sin embargo, estas reflexiones y acciones tienen un asidero dentro de esta colectividad que conforma la compañía y viabilizan el objetivo común: terminar la obra y subsistir.

De modo análogo, la resistencia de «los defensores» comandados por Gómez también ocurre contra toda racionalidad en un contexto de amplia desventaja numérica y de arsenal. Sin embargo, esta resistencia aparece justificada (dentro de los discursos sobre el episodio) en la forma en que aquellos se aferraron a un conjunto muy fuerte de convicciones que los integraba dentro de una colectividad y los hacía participar de una identidad, la de “patriotas” o “defensores de la patria”. Esta identidad aparece sostenida en el discurso y figura de Leandro Gómez, quien hacía a su vez eco de las palabras y figura del general José Artigas. Ambos serán presentados como símbolos de heroísmo y lucha independentista:

VOZ¹⁰⁰: Una mirada concienzuda y objetiva diría que la derrota es inminente pero en los defensores la palabra derrota no parece existir. Esa posibilidad no existe porque

¹⁰⁰ El texto dramático refiere aquí a una voz en *off* proveniente de una casetera colocada a la vista del público y operada por el personaje de Siete. Dentro de la escenificación del episodio histórico, esta voz se

suceda lo que suceda la victoria está asegurada por la intención que los mueve. La molienda de lo grueso, la refinería de sudores justificados por el fuego interno avivado por la idea de mantener la independencia. O sea ser dueños de decidir, así esto concluye en lo último. En el fin de toda historia terrenal, en la meta ineludible de la muerte. El heroísmo pareciera ser sinónimo de inmortalidad en el campo de batalla de los mortales. (Goyos y Martínez 13)

«Cuando la patria está en peligro –decía el diario [Artigas, diario estudiantil surgido en el contexto de sitio en 1864] en su primer número- por el doble amague de los esclavos del imperio y de los traidores nacionales de la rebelión ¿Qué nombre podríamos poner al frente de nuestro diario como símbolo del pensamiento que preside su fundación [...]? Artigas es la independencia, él enseñó el camino de la redención de la patria [...]» (Pintos 33)

Leandro Gómez y sus compañeros de epopeya aparecieron entonces no solamente como paradigmas del valor oriental sino como cabales defensores de la soberanía nacional ultrajada y la independencia de la República amenazada por las viejas ambiciones imperialistas que se remontan a los orígenes mismos de nuestra nacionalidad. Leandro Gómez venía a resultar así un héroe redivivo de los tiempos de la “Vieja Patria” en cuyas tradiciones abrevó su acendrado patriotismo; constantemente inspirado en el ejemplo de Artigas y de los Treinta y Tres invocados de continuo en sus escritos públicos y privados [...] (Gómez 51-52)

Los anteriores fragmentos son muestra de un conjunto de nociones que atraviesan los discursos parodiados por *La defensa*, entre ellas: la centralidad del heroísmo, la trascendencia de la lucha patriótica (la inmortalidad de los hechos y sus protagonistas, su glorificación) y la vinculación discursiva entre los conceptos de *independencia*, *soberanía* y *libertad*, en las representaciones identitarias asociadas a las categorías de “patria” y “nación”, ambas con una fuerte carga ideológica.

Hasta ahora hemos propuesto que a los actores ficcionales y a los «defensores» los acerca la situación de opresión enfrentada y la violencia que deben resistir (a la interna o desde alguna amenaza exterior a su frente), así como la vehemencia con que en ambos casos defienden de manera colectiva un ideario o un proyecto. Observamos también cómo ese ideario representa, a su vez, una realización identitaria y contribuye a la percepción de la viabilidad de un espacio de libertad contra la dominación o en contra de la propia extinción.

Nos detendremos en adelante en los contrastes entre estos actores y los «defensores». Nos interesa observar de qué forma se vinculan los personajes con las representaciones simbólicas insertas en los discursos sobre La Defensa de Paysandú –heroísmo, gloria, soberanía– ; propondremos que lo hacen mediante la elección de determinados códigos teatrales para realizar su representación del episodio.

une a la imagen de un artefacto compuesto por una combinatoria de objetos y que evocaría la figura del general Leandro Gómez, tal como detallaremos más adelante.

5.2.4. Implicaciones de las relaciones entre niveles dramáticos

A continuación se propondrán algunos contrastes entre algunas de las representaciones discursivas asociadas a «los defensores» y las realizaciones de los actores, durante el desarrollo de la situación dramática principal. En primer lugar, a nivel argumental, se espera contrastar el lugar de tales representaciones discursivas (centralidad del heroísmo, trascendencia de la lucha patriótica, etc.) en la lectura o interpretación que los actores realizan del episodio histórico, condensada en la representación teatral que se encuentran construyendo. Asimismo podrán observarse los vínculos entre el episodio histórico, la obra teatral que preparan y sus propias vidas. En segundo lugar, a nivel discursivo, se buscará observar las implicaciones de lo anterior, en el contexto de elaboración simbólica de la historia que lleva adelante el aparato represivo dictatorial, durante el “Año de la Orientalidad”, marco temporal referido por los acontecimientos ficcionales y por tanto participante del imaginario social fundador.

Una de las elecciones fundamentales que realizan los actores es la de no interpretar al general Leandro Gómez.

LUIS: Pero el código es el código.

JORGE: ¿De qué código hablás?

LUIS: Se nombra un fusilado, ruido, cae.

JORGE: ¿Cuántas personas caen?

LUIS: Una

JORGE: ¿Y cuántos fusilados son?

LUIS: Cuatro

JORGE: Entonces ¿de qué código me estás hablando?

LUIS: Si cayó Leandro Gómez ¿no vas a caer vos?

JORGE: Con eso tampoco estoy de acuerdo. No habría que reencarnarlo así a Gómez.

LUIS: Pero si lo hace bárbaro

JORGE: el general tendría que estar en el plano de la metáfora (2)

La “revisión del código” los lleva a observar su arbitrariedad y hacer visible la posibilidad de su ruptura, lo que finalmente significa la apertura de una zona de libertad creativa. Sin embargo, ocurre otra ruptura, que tendrá más tarde consecuencias sobre la acción dramática. Se trata de la ruptura con la tradición discursiva que coloca la figura del héroe como vertebral al relato sobre el episodio y solemniza el tratamiento de los «defensores», atribuyéndoles un heroísmo que intenta retribuir simbólicamente la derrota y la muerte, con el reconocimiento de la trascendencia de sus acciones¹⁰¹. Los actores,

¹⁰¹ Real de Azúa (1987) sostiene que las posiciones que proponen que la Defensa de Paysandú consolidó la independencia nacional no reconocen el peso de la caída de esta defensa –la derrota– como verdadero hecho inscripto en la historia, como tampoco fueron reconocidos materialmente los involucrados, refiriéndose a la

por su parte, asumirán la derrota y abrazarán su fracaso hacia el final de la obra, rescatando esto mismo como parte de lo que los acerca a los «defensores» históricos.

Se atreven entonces a proponer “La defensa sin Leandro Gómez” (2) pero además, invierten escénicamente, mediante un tratamiento cómico, el dramatismo esperable para la escena del fusilamiento de quienes, por este acto, se convierten en mártires y “trascienden”. Esto sucede porque el ruido del fusil es reemplazado por la explosión de globos a manos de Siete, quien además propone un nuevo efecto sonoro, pues deja salir algo de aire de la boquilla de un globo y al hacerlo provoca un ruido gracioso justo cuando la narración advierte que se escuchó “una escalofriante carcajada” (1). Este es un uso particular de la ironía que es constatable con múltiples ejemplos: allí donde el texto parodiado propone una situación de cierta gravedad o discreción de tono, su escenificación –la cara parodiante– introduce elementos que modifican sus connotaciones, produciendo efectos humorísticos.

En este sentido, es particular lo que sucede con la representación del general Leandro Gómez. Tras haber decidido que no sería interpretado por ninguno de los actores sino que tendría que permanecer “en el plano de la metáfora” , en medio de una discusión sobre el destino de la representación que ensayan –que es por su puesto una discusión sobre su propio destino y el valor de su existencia– , los actores descubren una manera de escenificar al general, siguiendo la consigna de no encarnarlo:

JORGE: ¿De qué existencia me hablaste? ¿Sabías que se descubrió el eslabón perdido entre el ser humano y el mono?...Somos nosotros.

LUIS: Para drama está la vida, Jorge.

JORGE: Para drama tendría que estar el teatro. Lo que estamos haciendo es un *bleuff*.

LUIS: ¿Y querés estrenar?

JORGE: Para que muera tiene que nacer.

LUIS: Podemos abortarlo.

JORGE: ¿Te imaginás a Leandro Gómez abortando la Defensa de Paysandú?

[Jorge se quita la peluca con la que representaba a un cavernícola minutos antes y la coloca sobre un foco teatral, a modo de barba. Luego descubre una jarra de lata que le había funcionado como taburete y la coloca invertida sobre el foco barbado] (video grabación 37:39)

LUIS: No me entreverés los tantos. Leandro Gómez y nosotros no tenemos nada que ver, era otro tipo de hombre, otra sensibilidad ¿Me querés embarullar?

JORGE: Luis ¿vos lo ves a Leandro Gómez?

LUIS: ¿Qué? Me lo imagino, qué se yo

JORGE: Si lo ves, te pregunto [Mira el artefacto armado por Jorge] (video grabación 37:42)

LUIS: ¿Dónde? ¡Ay! ¡La metáfora! ¡Brillante! [...]

JORGE: Por lo menos tenemos que mostrarle lo que tenemos de obra a ellos

LUIS: ¿A quiénes?

sanción de cierto culto popular a Leandro Gómez y el dictamen de no otorgar una pensión a la viuda de Juan José de Herrera, canciller del Presidente Berro. (283)

JORGE: A ellos, los fantasmas de la tapicería y a nuestro santo Rodolfo Gianelli. (10-11)

La construcción de Jorge es la de un artefacto compuesto con despojos escenográficos pero que sugiere un busto del General, adornado con una peluca que aparenta ser barba y una jarra de latón (frecuente en baños antiguos) que representa un sombrero militar. La imagen resulta tan ridícula como ocurrente por el parecido que finalmente logra. La evocación de un formato escultórico frecuente en la exaltación de figuras militares en contraste con la calidad de sus materiales consigue restar solemnidad al héroe y acercarlo a los actores, que simbólicamente también han ido componiéndose y componiendo su espectáculo a partir de sus posibilidades, haciendo uso de lo que tienen a mano. Al mismo tiempo, parece dejar en evidencia que la figura de Leandro Gómez no deja de ser una construcción discursiva, al igual que este artefacto.

Todas estas lecturas son ajenas a la percepción de los personajes, que se limitan a buscar alternativas para la escenificación que preparan; sin embargo, las opciones que van tomando operan sobre el tratamiento del episodio y en particular, sobre la relación entre esa Defensa y sus propias vidas¹⁰². El general, artefacto personificado, será entendido en adelante por los personajes con el nombre de “la metáfora”. Tal consideración pone en evidencia la forma en que será tratada la figura del héroe y de los defensores: no desde su glorificación sino desde la búsqueda de elementos asociados a ellos que permitan justificar el periplo de los actores.

En este sentido, abunda en el espectáculo un tipo de relación entre niveles dramáticos que da cuenta, a nivel formal, de cómo los temas y dilemas que se plantean a partir de la escenificación del episodio histórico sirven para justificar el tratamiento de temas o el establecimiento de situaciones que atañen a urgencias específicas de los actores. Esta relación, si bien es temática, pues parte del establecimiento de analogías entre ambos niveles, tiene consecuencias argumentales y por tanto, una función dramática.

Pondremos algunos ejemplos de este tipo de relación. Por un lado, está la forma en que el interrogatorio llevado adelante por el Capitán Masanti (interpretado por Javier) sirve para establecer una situación que parece interrogar a Jorge sobre el hecho de estar viviendo con Javier (en el drama principal). Por otra parte está el pedido de tregua que realiza el general Leandro Gómez con el fin de enterrar a los muertos, que se convierte en

¹⁰² Aspecto que, como propusimos, es rastreable en los espectáculos del *Ciclo Patrimonial* y especialmente en el *Bus turístico*.

el drama principal en un pedido de tregua de Luis a Javier, quien, en venganza por su destrato, lo ha engañado con el fin de besarlo.

Los actores, por tanto, no parecen acercarse a los «defensores» ni al episodio histórico en busca de la gloria o la trascendencia que se les atribuye, sino que simplemente persiguen “existir”, introducirse a sí mismos en el episodio histórico haciendo que éste hable de ellos, de sus miedos, sus contradicciones, sus disidencias. Esto hace eco de una anotación presente en el cuaderno de dirección de Marcelo Goyos: “4/7/11. La danza de los sueños rotos. Dejar que la novela nos cuente” (s.p.) y permite disentir en cierto punto con lo planteado por Sánchez (2012) cuando afirma que:

La defensa es en definitiva una lucha por la construcción de una vida que merezca la pena, transformando ese sueño cuasi eterno en realidad y resolviendo los temores que los mantiene atrapados en un mundo irreal, sostenido por la imagen de la Defensa hasta morir en la plaza, porque así habrá inmortalidad” (15)

El crítico sanducero traslada a la situación de estos actores la centralidad de la búsqueda de trascendencia, validadora del heroísmo, presente en el imaginario popular alrededor del episodio y en el mito de Paysandú como “la heroica”. Tal vez por ese motivo señala como debilidad en la dramaturgia la existencia de “momentos en que la acción no parece progresar” (*Ibid*); sin embargo, a nuestro juicio es precisamente en esos momentos de espera, de no acontecimiento y de juego intrascendente cuando se teje la existencia de estos personajes y su identidad colectiva, que no persigue heroísmos ni glorias.

De la misma forma en que la centralidad del heroísmo y la trascendencia de la lucha (inmortalidad y glorificación de los hechos y sus protagonistas) resultan desestabilizados por el discurso dramático y como consecuencia del tratamiento paródico, lo mismo sucede con el discurso sobre “lo patriótico”. Este último es además un espacio simbólico apropiado y manipulado por el gobierno dictatorial (1973-1985) en busca de su legitimación popular, mediante una operación que ocurrió en el mismo año al que remiten los acontecimientos ficcionales.

En Uruguay la dictadura (1973-1984) puso en marcha toda una estrategia simbólica para apropiarse de la memoria (Cosse y Markarian), respaldada en una serie de tópicos nacionalistas que hicieron del término “oriental” la síntesis de su defensa patriótica. Bordaberry decretó a 1975 el Año de la Orientalidad como conmemoración del sesquicentenario del desembarco en la Agraciada. Repatrió, además, los restos de Latorre y envió a construir el monumento de Artigas. La escena pública se saturó de monumentos como un modo de reinstalar los lazos, previamente abolidos, de la comunidad y como un medio de legitimación del gobierno que ahora se recolocaba en la línea de los padres fundadores de la patria. Los festejos fueron intentos por crear

ámbitos públicos de participación social a medida que las formas más tradicionales de expresión pública se clausuraban. (Basile 1203)

Este contexto es al que remite el imaginario social del drama y el que participa en la configuración del *mundo posible*¹⁰³. Los actores ficcionales preparan una obra sobre un episodio histórico de gran importancia local en el marco de un proceso de apropiación de la historia por parte del gobierno dictatorial. Las menciones a este marco temporal son muy escasas dentro de la obra pero son, al mismo tiempo, muy significativas:

LUIS: Para las dos cosas, para la obra y para el operativo. ¿Quién nos va a parar si vamos vestidos con esta ropa? [Haciendo referencia a unas camperas militares que aparentemente han sido robadas por Luis]

JAVIER: ¿Quién nos va a parar? ¿Vos sos estúpido, Luis? Los milicos nos van a parar. ¿En ese caso qué les vas a decir?

LUIS: Que estamos ensayando una obra de teatro ¡qué les voy a decir! Borracho pero no estúpido.

JAVIER: Y seguro te van a decir “Muy bien, siga”

LUIS: No, me van a preguntar qué obra de teatro es y les voy a contestar que es la historia heroica de Leandro Gómez y la defensa de Paysandú. (16)

Se desprende de lo anterior la existencia de un marco de vigilancia militar y la percepción de Luis de que la exaltación de héroes y batallas militares es un interés de las Fuerzas Armadas, capaz de reivindicar incluso la actividad teatral, de dudoso prestigio en sí misma, de acuerdo con la ironía que plantea Javier. Otra mención que refleja este contexto como participante del imaginario social referido es la de la oportunidad que implica para una posible difusión del espectáculo:

LUIS: ¿Cómo dónde la vamos a hacer? En todos lados la vamos a hacer.

JORGE. Es de interés nacional. Es algo patriótico, de militares.

JAVIER: Hay que ver cómo se entiende eso, porque en definitiva son todos patriotas; tanto los de un lado como los del otro. (11)

La intervención de Javier da cuenta, primero, del reconocimiento de que la lectura del episodio histórico es terreno conflictivo por sus implicaciones políticas, por otra parte, de que existe en él cierta conciencia sobre la vigilancia y manipulación del gobierno dictatorial y finalmente, de la posibilidad de que la escenificación que preparan pueda eventualmente comprenderse como acorde al propósito gubernamental de exaltar la “Orientalidad” –con sus implicaciones ideológicas– o, por el contrario, que sirva para la contrariar tales propósitos.

La ambigüedad del parlamento de Javier retrata la discreción con que son tratadas estas referencias dentro del universo de la obra pero también da pie al cuestionamiento sobre la noción de “patriotismo” en ese marco contextual. Afirman Cosse y Markarian

¹⁰³ Esta categoría conceptual fue presentada en el apartado 3.2 (página 70)

(1996): “La fiebre historicista de 1975 [...] reflejó la pretensión oficial de apelar al sentimiento nacional y redefinirlo con contenidos acordes a la ideología del gobierno dictatorial” (25); el objetivo era proponer un marco de participación popular alternativo a los clausurados, a partir de la utilización de mitos provenientes del imaginario fundador de la nación (cf. Irigoyen 17-18; Cosse y Markarian 72).

Ninguno de los actores manifiesta una posición respecto al discurso de la obra que están construyendo, se ocupan únicamente de la elección de códigos teatrales que emplearán, aunque no sin conflicto. Sin embargo, la resolución escénica del tratamiento de lo patriótico se pliega finalmente al funcionamiento paródico y desacralizador que hemos venido retratando, como se observa en la selección de símbolos tomados de la novela-fuente para su posterior desacralización. Así por ejemplo cuando Carmen narra: “Desde la plaza, los potentes acordes del himno nacional hicieron ponerse de pie a los soldados de las trincheras” (3), Jorge interpreta una versión de *El Cumbanchero* (Rafael Hernández) en un teclado eléctrico de mala calidad y que se encuentra ataviado con remiendos de cinta de papel.

Esta melodía será el *leitmotiv* que acompañará otras desacralizaciones; la principal es la de la cita de las palabras del general Leandro Gómez ante el pedido de rendición del general enemigo Venancio Flores. Es un dato documentado que ante tal solicitud el general Gómez respondió de puño y letra con las palabras “Cuando sucumba”, lo que ha sido interpretado como una máxima patriótica al poner primero la vida, antes de ceder ante el considerado invasor y enemigo de la soberanía nacional. En el momento de interpretar este pasaje, por el contrario, Jorge decide poner a prueba el valor de su propuesta musical y acompaña la interpretación cantando “Cuando sucumba cumba cumba cumbanchero” (video grabación minuto 26), a lo que los demás responden cantando y bailando con pasos hiperbólicos.

Esta “carnavalización”¹⁰⁴ de algunos de los signos utilizados por el poder autoritario para imponer una cohesión identitaria asociada a una imagen cerrada de “lo nacional” termina por instaurar –sin mayor conciencia ni voluntad por parte de los personajes– un espacio disidente, donde las realizaciones identitarias son diversas y marginales, de modo contrario a la expectativa del fundamento totalitarista: “El totalitarismo se funda,

¹⁰⁴ En el sentido bajtiniano el carnaval ofrece una visión contraria a la oficial, se inscribe, por tanto, en el marco de lo subversivo y se manifiesta en la inversión del orden establecido. El elemento fundamental de la organización cómica del carnaval es la risa, se trata de una risa dual porque niega y afirma siendo, por una parte alegre y viva, y por otro, sarcástica y mortal: mata y resucita a la vez, degrada y materializa. (Bajtín 2003)

precisamente, en el recorte de la diversidad de lo existente y su reducción a una unidad canónica, supuestamente natural, «auténtica», capaz de vehiculizar en imágenes unitarias la figura de lo nacional”. (Irigoyen 17-18)

Mediante la focalización sobre la disidencia y el humor desacralizador, el discurso dramático termina exaltando la derrota y a los derrotados. Esta exaltación de la derrota consigue a su vez *sublimar* a los personajes y revisar el relato histórico, en tanto acerca a los personajes históricos y a los ficcionales desde una perspectiva opuesta a la de los discursos tradicionales acerca del episodio histórico, cuya exaltación focaliza en heroísmo y trascendencia de los defensores. El final del drama es alegre en la derrota, los personajes abrazan su fracaso y celebran su compañía bailando; se trata del triunfo simbólico del “mundo del revés”, es decir, de la disidencia y la derrota.

Esto último se refuerza a nivel escénico con la activación de un mecanismo en el dispositivo escenográfico. Su efecto causa la impresión de que el peso de la estructura superior de la escenografía ha cedido, provocando la inversión del orden de los muebles y un aparente caos. Todo esto ocurre cuando se devela que Luis, aficionado fiel al equipo de fútbol Bohemios, apostó el dinero del teatro a su rival futbolístico: el Bella Vista. Así que con el descenso de su equipo a la segunda división, consiguen recuperar el dinero.

LUIS: Los más infelices serán los más privilegiados.

JORGE: La vocación tiene sus riesgos. Este no es un paseo turístico por bustos y banalidades. Es importante ser consecuentes, conscientes de nuestro fracaso. Somos incapaces de contagiar al amedrentado, al escondido, al adversario, al cansado, a nosotros mismos. Porque esta vocación está rancia y casi olvidada. [...]

JAVIER: Cuando nos vengán a buscar, nosotros no vamos a estar. Pero encontrarán todo dado vuelta, no desordenado, sino como en el mundo del revés. Encontrarán la casa vacía y extrañamente encantadora. Cualquier despistado pensará que hay desorden, aunque ese desorden será tan organizado que generará una potente idea contradictoria en los fueros íntimos de aquellos que aquí lleguen buscando terminar con la peste.

(Suena "Tú eres mi amigo del alma" de Roberto Carlos. Algunas chaquetas militares cuelgan de los artefactos aéreos) (Goyos y Martínez 18)

No se resuelve quién o quiénes los irán a buscar, por qué razón Hernández les dijo que debían irse. Lo que se resuelve es la manifestación de su presencia, dejar constancia de que habitaron ese espacio convirtiéndolo en un signo de la existencia de otra posibilidad de orden, un orden protagonizado por “el amedrentado, el escondido, el cansado”, el disidente que al igual que ellos se encuentra segregado y ha fracasado. La celebración del fracaso es un signo subversivo en un contexto de celebración de la unidad y la gloria asociadas a “lo nacional”. La centralidad de lo colectivo sostiene la alegría que

se manifiesta en la escenificación (con baile, la música de Roberto Carlos y la invitación final a irse a festejar).

Esta centralidad se manifiesta, en esta escena final, en el uso del plural y la anulación por primera vez de la *cuarta pared*, que además permite establecer un tono discursivo, dirigido al público. A su vez, en este momento, el esquema de recepción parece proponer una relación de otredad entre los personajes y el público (manifiesta en la relación nosotros/ustedes), pero que no implica una desvinculación u oposición total entre ellos. Esto ocurre porque se separa al espectador de un tercero: “ellos” (los que vendrán a buscarlos), claramente opresor y que no representa ni a los personajes ni al público. Esto resemantiza un concepto apropiado por el aparato represivo: “La figura de «pueblo» como muchos de los términos manejados en el discurso militar, se dibujaba en oposición a la alteridad condensada en el concepto «subversión»” (Cosse y Markarian 72). La colectividad propuesta entonces por el discurso dramático, a partir de la ficción y de la configuración del esquema de recepción, es una conformada tanto por marginales como por integrados; finalmente, una que abunda en diferencias y fracasos.

5.3. *Gema (DeCartón, 2017)* y *La hospitalidad (Sin fogón, 2017)*: Disidencia y utopía.

Hemos venido observando –dentro de los capítulos 3 y 4– la representación de marginalidades sociales en relación a determinadas estructuras sociales opresivas. Los personajes de *La defensa* podrían incluirse dentro de esta caracterización, a partir de lo argumentado en este capítulo. No obstante, también señalamos que determinadas estructuras hegemónicas, y por tanto, productoras de lugares dominantes y subalternos¹⁰⁵, pueden no percibirse como generadoras de espacios directamente opresivos, como en el caso de *Las manos de Policarpio*, donde esta posibilidad está habilitada por el discurso utópico. En el caso de *Gema* y *La Hospitalidad* propondremos que se trata de personajes que enfrentan una situación opresiva y ocupan un lugar subalterno pero que no se encuentran marginados, como los personajes estudiados en la dramaturgia de Golovchenko, como Manduraco o la compañía de actores de *La defensa*.

Las protagonistas de *Gema* y *La Hospitalidad* no son marginales porque continúan teniendo un lugar y una función dentro de la estructura social prevista en el imaginario social constituido por el drama, aunque se enfrenten a tal lugar o tal función.

¹⁰⁵ Nos referimos a estas categorías en el sentido planteado por Retamozo (83) y citado en el apartado 4.2. de este trabajo (página 103). Con estas connotaciones suelen aparecer tales categorías dentro de los trabajos relacionados con el *pensamiento político postfundacional*, sintetizado en el mismo apartado.

A nivel argumental, *La hospitalidad* retrata el encuentro y el establecimiento paulatino de un vínculo entre Ana, una señora mayor, y Darío, el joven que la ha encontrado a la orilla de la carretera y que, tras haberla llevado a su casa con el fin de hallar a sus familiares, termina por hospedarla indefinidamente.

Gema, por su parte, también pondrá en escena una serie de encuentros. En este caso, el drama es protagonizado por una adolescente que se encuentra transitando el pasaje hacia la adultez. En ese tránsito se encontrará con diversos personajes, entre ellos: un lobo, un médico general, un ginecólogo y un publicista. En cada encuentro deberá tomar decisiones y construir determinados aprendizajes, mientras va recordando los consejos de su madre, se despide de sus juegos de niña y sueña con la escuela. En ambas obras, por tanto, se incluyen encuentros significativos para los personajes protagonistas, que incidirán en giros fundamentales en sus vidas.

Tanto Ana (anciana protagonista de *La hospitalidad*) como Gema (adolescente protagonista de la obra homónima) transitan situaciones relacionadas con el lugar de vulnerabilidad social en que las coloca su edad y, en menor medida pero igualmente presente, su género¹⁰⁶. Conforme al imaginario social fundador, la edad de ambos personajes implica de por sí una negociación constante en búsqueda de autonomía ante otro que pretende dirigir o determinar su devenir y que, independientemente de que busque garantizar una protección o cuidado, tenderá a operar sobre ellas. Sin embargo, ni Ana ni Gema son personajes marginales, sino disidentes dentro de un esquema social que solicita de ellas determinadas realizaciones, precisamente por su integración en él.

En el caso de Ana, la ficción propone una zona de ambigüedad en las informaciones acerca de la situación del personaje antes de su encuentro con el personaje de Darío. Se plantea que es posible que haya escapado de un “hogar”, aunque no se resuelve si es así, ni si se trata de una vivienda asistida o de su familia. Por otra parte, en las interacciones con Darío, Ana intentará ocupar roles distintos a los propuestos por él, quien ve en ella una evocación de su propia abuela. Así, Ana jugará a presentarse ante él, por ejemplo, como una actriz, como una técnica de reparación, como una profesora de literatura, como una seductora; sin admitir nunca su identidad. Finalmente, la disidencia de Ana está, hasta cierto punto, autorizada por su vejez y justificada por una tendencia del personaje al olvido o al delirio.

¹⁰⁶ En el caso de Ana hay cierta disidencia con respecto a la relación que se espera tenga con la maternidad y en el caso de Gema, debe soportar una situación de acoso y de cosificación.

No es de extrañar, entonces, su ruptura con determinados marcos normativos a nivel social, por ejemplo, aquellos contrariados por su escape y la propuesta de borrar su identidad anterior para vivir con un desconocido. Esta ruptura parece aliviar la opresión que parecía generarle el deber de sostener determinados marcos de socialización:

ANA: Hubo un apagón. Salí a ver si era en el barrio. Caminé. La noche estaba profunda. Se me olvidó mi nombre y me gustó. Todo el barrio estaba negro. Dudé. Busqué el teléfono en el bolsillo de mi abrigo, no estaba y me gustó. Seguí caminando. [...]
ANA: Yo estoy vieja y me propuse: cuánto más vieja, más libre, más radical. (Martínez *La hospitalidad* 21)

Esta ruptura justifica, en cierta medida, la naturaleza del vínculo que entabla con Darío, el joven que la ha recibido en su casa, y que vive, contrario a la nueva situación de Ana, preso de las convenciones sociales de las que participa: “DARÍO: El día en que te encontré venía pensando en la muerte. Aceleré la moto. [...] Te traje a casa y me gustó. Empecé a verte como abuela y me gustó. Me abriste el pecho y me gustó” (25). Propondremos entonces que la cercanía de esta obra con las otras integrantes del corpus está en su propuesta discursiva. Esto podrá observarse, en primer lugar, en la centralidad de la utopía como crítica del imaginario social fundador, y en segundo lugar, en la problematización acerca del lugar del otro y del establecimiento de vínculos personales profundos.

Gutiérrez (2018) propuso un camino de lectura de esta obra que podría contribuir a la evaluación de tales aspectos. En primer lugar, el autor observa cómo la relación entre Darío y Ana se sirve de ciertas condiciones que implican la comprensión de un Otro, en términos lacanianos: en tanto “Lo que el sujeto me dice está siempre en una relación fundamental con un engaño posible” y ese Otro se configura como Otro Absoluto en la medida en que “es reconocido, pero no conocido”. (Lacan 58)

Darío reconoce en Ana actitudes y frases que atribuye al recuerdo de su propia abuela. Mientras tanto, Ana juega constantemente con la propuesta de informaciones falsas o contradictorias y Darío se ve obligado a aceptar la propuesta de ella de no mostrar nada más de sí. Darío acepta la condición de Ana para demostrar la viabilidad de lo que predica y defiende: el establecimiento de una hospitalidad sin restricciones. Esta es finalmente la tesis de la obra:

ANA: Realmente me has recibido bien. Sin restricciones.
DARÍO: Me alegra pensar que sea posible.
ANA. Tal vez sea porque soy una desconocida.
DARÍO: A algunos nos cuestan más los conocidos.
ANA: “De cerca o de lejos somos todos desconocidos porque la distancia mínima entre dos es un abismo” (Martínez *La hospitalidad* 21)

Por otro lado, Gutiérrez también propone que *La hospitalidad* podría integrarse “cerca del género de las utopías” (2) pues termina por renunciar a la verosimilitud para demostrar la viabilidad de esta hospitalidad “sin restricciones”. El autor explicita como punto de partida de su lectura algunas premisas de Derrida: por un lado, el rechazo al concepto de tolerancia, por envolver una relación de soberanía o propiedad que implica una jerarquización de las partes, y por otro lado, su adscripción a una lógica de hospitalidad que se permite preservar la alteridad del huésped. (*Ibid*) En estos mismos términos el personaje defenderá su posición:

DARÍO: La tolerancia es una relación de poder. Uno tolera al otro y lo deja hacer o estar bajo su techo pero es el que tiene el poder de echarlo si le molesta algo del otro.

ANA: No está mal, es el dueño de la casa.

DARÍO: Pero hay pocos dueños que tienen mucho, por eso lo que se necesita no es tolerancia sino hospitalidad. Recibir al otro sin restricciones. (15)

Gutiérrez remite a la paradoja que formula Derrida con el fin de explicar el funcionamiento de la hospitalidad. En ella, la ley de la hospitalidad se describe por su tendencia hacia una hospitalidad incondicional o pura, sólo posible en términos discursivos o bajo “el riesgo de ser abstracta, utópica, ilusoria” (ctd. Gutiérrez 2); sin embargo, aún contemplando esta imposibilidad, debe perseguir su incondicionalidad. Al mismo tiempo, para concretarse, debe ocurrir dentro de un plano normado, correspondiente a una hospitalidad práctica, siempre condicionada, como el mismo apelativo “ley” evidencia. En tales términos, Gutiérrez señala que contrario a la imposibilidad planteada por la paradoja de Derrida, *La hospitalidad* propondría la realización de esta “hospitalidad sin restricciones”, en detrimento de la verosimilitud del drama o prescindiendo de ella con el fin de demostrar su tesis.

Finalmente, la obra se resuelve con una elipsis que supone ficcionalmente un largo lapso de una duración mucho mayor al de las otras transiciones entre escenas, también elípticas. En la escena final, Darío se despide de Ana con el objetivo de emprender un viaje y Ana parece quedar a cargo de su casa y de sus cosas, indefinidamente. Se comprueba entonces que Darío ha cambiado rápidamente su vida, a partir del encuentro con Ana (decide estudiar, tomar vacaciones, viajar) y Ana consigue permanecer en casa de Darío indefinidamente sin brindar mayor información sobre su identidad y sin que haya rastro de algún familiar que reclame su presencia. Finalmente, ambos personajes logran liberarse de aquello que los oprimía y realizar sus deseos.

Entendemos entonces, desde nuestro marco de análisis, que la utopía opera en el drama, en su función crítica, a través de la realización de esta hospitalidad sin restricciones, que conseguirá a su vez liberar a los personajes. Esta realización constituye una irrupción en el *mundo posible* de la recepción, en la medida en que tensiona aquello que parece irrealizable dentro del imaginario social fundador. Tal como afirmamos en el capítulo anterior para el caso de *Las manos de Policarpio*, es posible observar el funcionamiento de la utopía allí donde el espacio ficcional se constituye con una flexibilidad que termina por moldear las dimensiones del *mundo posible*.¹⁰⁷

Precisamente en este último sentido creemos que es posible distinguir una dimensión utópica también en la obra *Gema*, en este caso en estricta relación con una estrategia de *sublimación del personaje*, distinta a otras que hemos venido describiendo. El dossier publicitario de la obra plantea que se trata del “recorrido de una adolescente por el mundo institucional”, a partir de la pregunta “¿cómo se ejerce el poder en el cuerpo de una adolescente?”; es decir, se evidencia de partida la tematización sobre determinadas estructuras caracterizadas como opresivas y la escenificación de sus efectos en el cuerpo de la protagonista.

A lo largo del drama, Gema manifiesta su angustia ante determinados espacios institucionales de los que sospecha o en los que no parece encajar, y el discurso dramático la caracteriza como crítica a estos entornos y renuente a permitir su dominación psíquica o física. Se propone una fortaleza del personaje en la forma en que es capaz de acceder paulatinamente a la comprensión de su angustia y de desarrollar determinadas estrategias para discernir situaciones de peligro o actuar de manera autónoma contra lo que se espera de ella dentro de una estructura de dominación.

Esta fortaleza se insinúa ya desde el nombre del personaje, expresión de su valor y de su potencia para escapar de la norma o para enfrentarla. Sin embargo, esta fortaleza aparece sin que sean ignoradas o escondidas sus fragilidades, sino valiéndose de ellas para presentar al personaje como lastimado por la carga de los esquemas sociales que la oprimen:

GEMA: Y les tuve que decir que mi madre me había llevado pero yo no quería estar ahí. Igual tenía razón mi madre. Estaba triste. Y les dije que el sistema me oprimía. Y se ve que les dije tantas veces que el sistema me pesaba que me preguntaron ¿Para vos, qué es el sistema?

DOCTOR: ¿Y vos qué les dijiste?

GEMA: Nada, lloré.

¹⁰⁷ En el apartado 4.6.2 (página 126)

DOCTOR: ¿Sabés qué tendrías que haberles dicho? [Cantando] El sistema, el sistema, el sistema te hunde y te quema. El sistema, el sistema, el sistema es todo mi problema. [...] Útil o inútil. Enfermo o sano. Loco, loco, loco. (Martínez *Gema* 3)

No obstante, el drama sugiere cierto distanciamiento a nivel pragmático con respecto al mundo ficcional del personaje, en tanto la caracterización del mundo adolescente, la relación con el mundo adulto y la forma en que el personaje consigue enfrentarlo muestran una autonomía y fortaleza extraordinarias. Este distanciamiento no implica la total idealización del personaje sino, en cierta forma, su *sublimación*. La exaltación de sus cualidades no lleva a la anulación de sus fragilidades, al igual que para el caso de *Manduraco el cabortero*. Sino que precisamente, aun pese a la exposición de los temores de Gema y a la inexperiencia de esa juventud que podría hacerla susceptible a la integración acrítica de determinadas informaciones o a la manipulación, la transformación de las condiciones opresivas del entorno se da en el drama a partir de las decisiones y acciones del personaje. Esto implicaría, al igual que en el caso de *La Hospitalidad* y *Las manos de Policarpio*, una irrupción en el *mundo posible* del receptor encaminada a tensionar la medida de lo esperable de acuerdo con el imaginario social fundador, y por tanto, una dimensión utópica.

La capacidad de acción del personaje y su incidencia en la transformación del entorno opresor cuenta con mayor alcance que Manduraco, que apenas alcanza un momento comprensión de su opresión o que los personajes de *La defensa*, que solamente podrán resistir y defender su presencia en un entorno que busca anularlos.

Esta capacidad de acción se encuentra hiperbolizada y hace parte de la estrategia de *sublimación* a partir de la cual el discurso dramático eleva al personaje y lo presenta ante el receptor como admirable, de modo que se vea fortalecida la relación emotiva con el espectador. Esto se manifiesta escénicamente, por ejemplo, al magnificar la fortaleza del personaje, otorgándole determinadas condiciones extraordinarias: por ejemplo, una inteligencia superior a su maestra en un recuerdo de escuela o una fuerza física que le permite vencer en una pelea de artes marciales al publicista, personaje que le dobla la edad, la masa muscular y el peso. Decimos entonces que es posible evaluar una dimensión utópica en el drama en estricta relación con la estrategia empleada para *sublimar* a su protagonista, pues este conjunto de lo que parecen ser hipérbolos permiten finalmente, en complicidad con el público, flexibilizar las dimensiones del *mundo posible*. Esto ocurre casi en los mismos términos que en *Las manos de Policarpio*, también espectáculo de DeCartón.

5.4. Conclusiones

5.4.1. Rasgos coincidentes y distancias entre el corpus del capítulo

En primer lugar, encontramos que la tematización sobre relaciones de poder es verificable en los tres dramas que integran el corpus del capítulo. En el caso de *Gema* y de *La defensa* existe una enunciación más clara de la existencia de una estructura opresora a la que los personajes intentan resistir, aunque en ninguno de los dos casos es posible caracterizarla de un modo concreto o nombrarla.

Parece evidente, en el caso de *Gema*, que parte de la angustia del personaje protagonista radica en su imposibilidad de determinar los límites de esta estructura, a la que intenta nombrar como “el sistema” (3) con la consecuente censura del mundo adulto sobre la abstracción o la indeterminación que implica tal categoría. En el caso de *La defensa*, la opresión se manifiesta a través de agentes internos a la colectividad que conforman los actores (sus disputas, traiciones y los desbordes de sus fragilidades o formas de marginalidad) y externos (las condiciones sociales causantes de su segregación, la situación política que enmarca los acontecimientos).

En *La hospitalidad*, la tematización sobre las relaciones de poder no se fundamenta en la enunciación de una estructura opresiva a nivel social. La opresión de los personajes se manifiesta en su percepción de un sinsentido respecto a determinados marcos normativos de socialización. Esta situación es caracterizada por el drama únicamente como marco que permite justificar los acontecimientos que llevan al presente de la acción (el escape de Ana, el tedio de Darío respecto a su vida y su deseo de muerte). Estas condiciones opresoras son integradas como parte de la imagen de mundo, en tanto parecen participar de las prácticas sociales contemporáneas que el drama releva de su imaginario social fundador. Ocurre con más claridad una tematización sobre relaciones de poder, justamente en torno a la distinción entre tolerancia y hospitalidad.

En esta obra, la discusión sobre las relaciones de poder se circunscribe a un ámbito más íntimo, aunque con consecuencias discursivas sobre las implicaciones de esta discusión a nivel social. Un ejemplo fundamental es cómo las conversaciones entre Ana y Darío incluyen observaciones acerca de la inmigración y la situación del extranjero, como parte de la discusión sobre el asunto de la hospitalidad.

En cuanto a la composición de los personajes y la configuración del esquema de recepción encontramos algunas diferencias entre los tres dramas. Nos hemos referido ya a la forma en que, en *Gema*, la *sublimación* aparece como un procedimiento de

composición en estricta relación con la dimensión utópica del discurso y su función crítica. A esto agregaremos que tal procedimiento incide en la codificación de una cierta disposición emotiva a la comprensión y admiración del personaje por parte del espectador. En el caso de *La hospitalidad*, no encontramos elementos particulares que permitan una caracterización del esquema de recepción, ni si este resulta relevante para la propuesta discursiva de la obra (como se vio en las otras obras estudiadas).

Sin embargo, encontramos resonancias de ciertas premisas discursivas de *La hospitalidad* en otras prácticas asociadas a las poéticas de Martínez Russo o de las agrupaciones estudiadas. Nos referimos a la propuesta de que la distancia infranqueable respecto al otro no anula la posibilidad de su recibimiento hospitalario, como posible premisa integrante de una cosmovisión que pudiera sustentar, a nivel ideológico, la recurrencia a ciertos procedimientos dramáticos.

Observaremos resonancias de esta premisa, por ejemplo, en la configuración del esquema de recepción de *La defensa*, como elemento central para la caracterización de su *dimensión política*. Volveremos sobre este punto en el apartado 5.4.3

5.4.2. Formas de representación del territorio

Para el caso de *Gema* no es posible encontrar elementos que permitan la *localización* del drama. Contrario a esto, tanto a nivel argumental como escénico, el drama busca deslocalizar la situación dramática mediante la instalación de una atmósfera onírica. En el caso de *La hospitalidad* operan dos estrategias distintas, ambas con escasa relevancia temática respecto a la situación dramática principal pero que demuestran, finalmente, la disposición autoral a la *localización* del drama, como un rasgo discursivo en sí mismo.

En primer lugar, existen múltiples referencias a elementos del paisaje y del entorno sociocultural que circunscriben la ficción a una ciudad fronteriza con cercanía de algún paraje rural, como podría serlo la ciudad de Fray Bentos. Esto ocurre, por ejemplo, en la referencia de Ana a memorias que evocan este tipo de paisaje, o en el hecho de que Darío trabaje, precisamente, en el puesto fronterizo de la Oficina de Migraciones. En segundo lugar, entre las múltiples cajas de cartón que componen la escenografía, algunas de ellas con letreros para señalar su contenido, se advierte una con el rótulo: “Cosas de Fray Bentos”. Esta referencia plantea una ambigüedad que no permite discernir si los acontecimientos ficcionales se ubican en tal ciudad o si el personaje protagonista es originario de allí.

En *La defensa*, por el contrario, como pudo observarse en el desarrollo del capítulo, opera una estricta localización espacial y temporal. Esta *localización* es central para la construcción dramática –pues no sólo enmarca sino que fundamenta el desarrollo de la acción–, y también tiene importancia a nivel pragmático, en estricta relación con la profundización de la línea de investigación iniciada por Imagina en el marco de los llamados *Ciclos de espectáculos patrimoniales*. Sin embargo, el territorio adquiere mayor importancia como tema, más allá de su función como espacio físico. Desarrollaremos este punto a propósito de la caracterización de su *dimensión política*.

5.4.3. Dimensión política de *La defensa*

En el capítulo anterior caracterizamos la *dimensión política* de las obras estudiadas mediante la observación de la forma en que sus discursos dramáticos apuntaban a la revisión de lo instituido o a la evidencia de su carácter inestable y por tanto, susceptible de transformación. Esto ocurre en *La defensa* a partir de la puesta en tensión de cierta tradición discursiva que ha representado el episodio histórico de La Defensa de Paysandú mediante la exaltación de figuras de “lo nacional”, asociables al *tradicionalismo* que caracterizó el proyecto *restaurador* de la dictadura cívico-militar (1973-1985) (cf. Irigoyen 152-153).

Tal tensión se consigue a través de la desacralización de signos asociados a “lo patriótico” y del desmontaje de la solemnidad de la figura del héroe y algunos valores asociados al episodio histórico, como su trascendencia y grandiosidad. Lo anterior ocurre como efecto de la parodia y de la centralidad del humor en el drama. La parodia, a su vez, permite el acercamiento del héroe y del episodio histórico a los personajes, fundamentado en la *localización* del drama y su participación de un imaginario social que incorpora significaciones específicas y localizadas de los momentos históricos referidos.

También tiene incidencia en la revisión del orden instituido –y la evidencia de su precariedad– la exaltación discursiva de la derrota y de los derrotados. Esta exaltación se consigue mediante la escenificación (con baile y celebración en la escena final) y por el efecto de la *sublimación* de los personajes, en la configuración del esquema de recepción.

En segundo lugar, dentro del capítulo cuatro propusimos como participante de la *dimensión política* de estas poéticas la potencial incidencia de los personajes en la transformación del entorno opresor en la resolución de la situación dramática por vías alternativas y auto determinadas. Esto puede observarse en la forma en que los personajes consiguen transformar el espacio de la tapicería de un lugar de segregación a un lugar de

resistencia y, finalmente, en la forma en que consiguen “irrumper en la historia”, es decir, dejar huella de su existencia. Esto es logrado mediante la obra que preparan –la cual los espectadores han alcanzado a presenciar en las interrupciones del drama principal– y también, mediante la escenificación del “mundo del revés” que orquestan en la tapicería, como signo de su pasaje por allí. Tal gesto parece ser la demostración escénica de la ruptura simbólica con un orden hegemónico que se plantea como total. .

Finalmente, nos referiremos al rol del público en la realización discursiva de las obras. En el capítulo anterior observamos este rasgo como integrante de una *dimensión política*, en tanto el público era invitado a participar de una comunidad, en la que el vínculo entre el personaje y el espectador propone una relación de otredad que no prescinde del reconocimiento del valor y sensibilidad del otro/alterno. Esto es constatable en *La defensa* por la configuración de un esquema de recepción en que los derrotados/actores protagonistas se presentan como otro/alterno respecto al espectador codificado y que, sin embargo, integra una comunidad, en oposición a ese otro que asecha la tapicería y que no es posible nombrar. Finalmente, esto implica el desmontaje discursivo de aquella pretensión de la autoridad dictatorial, que buscaba anular la disidencia o la diversidad que compone la colectividad social, en pos de una “unidad nacional”. (Irigoyen, Cosse y Markarian)

CONCLUSIONES

Esta investigación nace de la constatación de la existencia de una escena teatral litoraleña cuyos alcances permanecían desapercibidos ante la mirada de la crítica y de la investigación académica, pese a ser una escena prolífica, constante y propositiva en sus lenguajes y perspectiva sobre el hecho teatral –como imaginamos debe suceder con otras tantas escenas que aún resta estudiar, en los distintos departamentos del país o en los circuitos montevideanos menos visibilizados–. Al iniciar su estudio, encontramos que esa desatención formaba parte de un conjunto de representaciones simbólicas que integran un imaginario de orden territorial. Nos propusimos, entonces, realizar una cartografía inicial de la escena teatral contemporánea en el litoral uruguayo, a partir del estudio del contexto de producción de tres grupos teatrales: Teatro Sin fogón (Fray Bentos), Imagina Teatro (Paysandú) y Teatro DeCartón (Carmelo). Este recorte implicó comprender al litoral a partir de una delimitación diferente a la *Región Litoral*, determinada por los antecedentes de regionalización cultural en la literatura académica y en el diseño de políticas culturales relevados y discutidos en el capítulo 1.

Estos límites operativos viabilizaron la investigación, al acotarla a la observación de unas prácticas específicas y un corpus perteneciente a las agrupaciones en estudio, en un marco contextual determinado. Su precisión estuvo fundamentada en la hipótesis de que la actividad de estas agrupaciones podría constituir una territorialidad, a la que nombramos provisoriamente como “del litoral” con el fin de habilitar su indagación y caracterización. Es así como nos preguntamos: ¿En qué sentidos o con qué valores aparece representado el *territorio* dentro del objeto de estudio? ¿Es relevante la cuestión territorial en la descripción del contexto de producción de las agrupaciones? ¿Existen elementos asociados a una territorialidad que permitan la descripción de las prácticas y de las poéticas de las agrupaciones, o sugieran la conformación de una identidad?

La investigación contó con dos ejes de análisis: por un lado, el de las poéticas y metodologías creativas de las agrupaciones y por otra parte, el de sus estrategias de gestión y de distribución, así como la interacción entre tales estrategias y las políticas culturales de descentralización y democratización cultural que impactaron su actividad durante el periodo de aparición de las obras integradas en el corpus principal (discutidas en los capítulos 4 y 5).

La articulación de la tesis a partir de este doble eje se sustentó en que ya desde las primeras entrevistas y el inicio de la investigación de campo fue posible observar una particular coherencia o afinidad entre ciertos aspectos comunes a las poéticas de los grupos y ciertas estrategias de gestión y distribución, también compartidas. Fue esa impresión inicial la que nos llevó a plantear, a modo de hipótesis, que tal consistencia determinaría un discurso particular sobre la creación teatral. Al concluir la investigación es posible afirmar que de esa coherencia interna entre prácticas y poéticas, común a los grupos estudiados, se derivan lo que hemos propuesto como su *dimensión política*, así como la *territorialidad litoraleña* que conforman, según desarrollaremos a continuación.

6.1. Eje de las estrategias de gestión y políticas culturales

La primera parte de este trabajo –capítulos 1 y 2– se ocupó del eje de las estrategias de gestión y las políticas culturales que las impactan. Esta primera parte caracterizó el contexto de producción de las agrupaciones atendiendo a la discursividad de sus prácticas y a las representaciones simbólicas patentes en el intercambio con otras colectividades y con las autoridades propulsoras de las políticas culturales.

Dentro de las representaciones percibidas como parte del imaginario asociado a ATI (Ostuni 1993 y 2011), encontramos una cercanía con las prácticas de las agrupaciones estudiadas en la recurrencia a espacios para el encuentro y la construcción colectiva (cercanas a modalidades de teatro comunitario), por ejemplo, en la apertura a la comunidad y la promoción de una convivencia festiva con los públicos y entre los creadores. Sin embargo, hallamos cierta distancia en las modalidades de organización, pues los grupos estudiados no conforman una institucionalidad, sino que su vinculación se presenta como flexible y dinámica, atravesada por estrategias o recursos profesionalizantes (como se refleja en la interacción con el FCC, discutida en 1.4.2.).

Las agrupaciones estudiadas se alejan también de ciertas representaciones recogidas por Ostuni en su narrativa acerca de la creación de ATI, entre ellas: la reivindicación de la antigüedad y el valor de la actividad teatral del Interior, así como de su integración en una “cultura nacional”. Estos rasgos indicarían, para el caso de ATI –como se expresó en el capítulo 2– una identidad que empieza a configurarse en tensión con un otro/montevideano, que es exhortado a reconocer estos valores, al tiempo que se le solicita la legitimación de la actividad teatral del Interior mediante su crítica, premiación, programación y distribución.

Por otra parte, fue posible observar la centralidad de la discusión de la relación entre Montevideo y el Interior como parte de las representaciones que atraviesan el intercambio entre las agrupaciones estudiadas, otras colectividades (entre ellas ATI, pero también las agrupaciones no montevidéanas presentadas al Fondo Concursable para la Cultura) y las autoridades propulsoras de las políticas culturales analizadas.

En este sentido y ante las preguntas planteadas, es posible afirmar que los grupos estudiados han modelado una territorialidad a partir de sus prácticas, de su interacción con otras colectividades y del tipo de intercambio que establecen tanto con las autoridades gubernamentales, como con las políticas culturales, sus programas e instrumentos. Entendemos esta territorialidad –en el sentido explicitado en el capítulo 1– como espacio dinámico de representaciones simbólicas (Ther Ríos 497) y como espacio de construcción de identidad del que se desprenden relaciones de pertenencia (Tizón) y zonas de conflicto. Sostenemos entonces que las agrupaciones han delineado un territorio simbólico mediante la representación de sí mismos a partir del apelativo “litoraleño”.

Encontramos que esta identificación como “litoraleños” tendría dos funciones. En primer lugar, la de negar la existencia de una categoría entendida como “teatro del litoral”, la cual no identifican como equivalente de aquella con la que se representan. Tal distancia se funda en la percepción de que admitir un “teatro del litoral” implica, por una parte, reducir o limitar la descripción de sus prácticas y poéticas a la ilustración de una idiosincrasia de orden territorial; por otro lado, igualar todas las prácticas que ocurran en tal territorio (y que entienden diversas); y finalmente, reducir el impacto y valor de su producción teatral a su circunscripción a un territorio. Creemos que estos supuestos se basan en la lectura de una analogía entre la categoría “teatro del litoral” y la categoría “teatro del Interior”; pues las agrupaciones se oponen abiertamente a esta última, a través de de la misma fundamentación. No representarse bajo el apelativo “del Interior” implica, a su vez, distanciarse a de la narrativa asociada a ATI y de la oposición Montevideo-Interior, participante de la tensión por el reconocimiento simbólico de las prácticas en estos territorios. Cabe señalar que si bien tanto “del litoral” como “litoraleño” podrían entenderse con valores similares semánticamente, desde una perspectiva pragmática no lo son, ya que los grupos se separan intencionadamente de la representación asociada al adjetivo preposicional.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Aparte de las importantes implicaciones contextuales que hemos señalado, es posible observar también algunas distinciones gramaticales que subrayan la elección discursiva de las agrupaciones. El adjetivo preposicional “del litoral” connota, además de pertenencia, localización, pues la preposición fija al

La segunda función de la introducción del apelativo “litoraleño” es justamente la desestabilización de la oposición Montevideo-Interior. Representarse como “litoraleño” implica la ruptura con una representación binaria y en oposición entre la capital y el resto del país; deja en evidencia la diversidad de las prácticas teatrales posibles al prever la posibilidad de desagregar la categoría “Interior” de forma autodeterminada; y da cuenta de una postura discursiva que sostiene la arbitrariedad de tal oposición. Esto ocurre porque la categoría “litoraleño” adopta una estrategia de identificación de orden territorial, pero que no busca distinguirse o disociarse de un otro/montevideano. Prueba de ello es la integración de la compañía montevideana El Almacén dentro de la *Liga litoraleña de las artes escénicas* o la programación del espectáculo *Yesterdei* de la compañía argentina Sin retorno, dentro de la programación de la segunda edición del *Festival Cercanías*, manteniendo, pese a ello, la descripción: “Teatro litoraleño en Montevideo”. Este gesto podría asociarse, al mismo tiempo, al funcionamiento de la *picardía* a nivel pragmático, casi en los mismos términos en que fue observado en el estudio del eje de las poéticas.

Se evidencia, entonces, la conformación de una identidad autodeclarada como *litoraleña*, con una dimensión territorial constatable, pues el apelativo que la nombra establece una relación con los entornos de los que participa y se distancia de otros territorios simbólicos conformados históricamente en el mismo contexto geográfico. Tal dimensión territorial es relevante para la descripción de las prácticas de las agrupaciones y su contexto de producción, en especial en lo relativo al *campo* que parece dibujarse en el intercambio con otros actores: otras colectividades de artistas teatrales, las autoridades públicas, ACTU, la crítica periodística y la académica, tal como fue planteado en la primera parte de este trabajo. Esta identidad *litoraleña* se asienta en un conjunto de rasgos que guían las prácticas de las agrupaciones, y en un conjunto de premisas de orden ideológico que conformarían una cosmovisión particularizante de su actividad teatral y que también integrarían una territorialidad *litoraleña*.

En cuanto a los rasgos compartidos, encontramos que hay una centralidad del carácter colaborativo de su actividad y una capacidad de organización que ha permitido, por una parte, una actividad de creación constante y creciente, y, por otro lado, el

sustantivo «litoral» como una región; mientras que el sufijo –eño parece ser percibido como más flexible e indeterminado y por tanto, susceptible de una significación más abierta, por ejemplo, la de: *relativo al litoral*. El sufijo –eño, al afectar morfológicamente a la palabra «litoral» construye otra palabra y con ella, otra representación. Finalmente, esta composición morfológica no puede replicarse con la suma del sufijo –eño al sustantivo «interior», mientras que la forma preposicional (del litoral) repite un modelo arraigado (del interior).

desarrollo de estrategias tecnicadas, conforme a los marcos proyectuales propuestos por los organismos financiadores. Este rasgo ha favorecido la posibilidad de articulación interinstitucional y ha incidido en el relacionamiento con las autoridades ejecutoras de las políticas y con los instrumentos de sus programas, al posibilitar la presentación de proyectos y la consecución de apoyos. Lo anterior se estimula y se sostiene en la autopercepción de su actividad como profesional (distanciándose así de otras colectividades), lo que incide, finalmente, en la obtención del reconocimiento simbólico asociado al diálogo con la autoridad pública y a la premiación de sus proyectos (como se observó en 1.4.1, 1.4.2, y 5.2.2., por ejemplo).

Sin embargo, este marco de relacionamiento con la autoridad pública y sus políticas responde a una coyuntura histórica en que la dimensión territorial fue central para la planificación de las políticas culturales y para el propósito de integración y reparación social que proponía la izquierda frenteamplista, desde sus documentos programáticos. Es posible que el retraimiento de las políticas culturales de impacto territorial tenga incidencias en los procesos de consolidación de las agrupaciones y los espacios que dinamizan; como es el caso, por ejemplo, de la pérdida de la financiación del ciclo Teatro en red a partir del año 2019. Los cambios en este marco de relacionamiento, en relación con la coyuntura histórica y la dirección de la intervención estatal deberán ser estudiados por futuras investigaciones, atendiendo a la constatación de tal retraimiento, sus implicaciones y consecuencias para la actividad teatral a lo largo del país y para sus públicos. (Solís 2019)

Hemos expresado también que la identidad *litoraleña* declarada por las agrupaciones integra un conjunto de premisas de orden ideológico. Entre ellas: la apertura al diálogo e integración de creadores teatrales con distinto arraigo territorial, así como el encuentro entre creadores y con los públicos, en la búsqueda de que la invitación a la función teatral se integre en el marco de una celebración. Es posible observar estas premisas también en el eje de las poéticas, participando de su *dimensión política*.

6.2. Eje de las poéticas

El eje de las poéticas fue abordado principalmente en la segunda parte del trabajo (capítulos 3, 4 y 5). Se buscó analizar los rasgos coincidentes en las poéticas de las agrupaciones. Fue posible observar un conjunto de temas y procedimientos dramáticos en las obras estudiadas de Estela Golovchenko, con algunas equivalencias dentro de las poéticas de Imagina Teatro y DeCartón, aún cuando Sin Fogón no compartiera muchas

de las prácticas y metodologías del resto de las agrupaciones (como se desarrolló en 3.1.). En relación a los temas de las obras, se observan múltiples representaciones de relaciones de poder: con la incorporación de la perspectiva de personajes marginales o disidentes y la tematización sobre las condiciones de opresión o de exclusión que los aquejan, como fue desarrollado por extenso en las conclusiones de los capítulos 3, 4 y 5.

En cuanto a la composición dramática, el rasgo fundamental hallado en este eje es la centralidad de la codificación del esquema de recepción dentro de la propuesta discursiva de las obras, como participante de lo que hemos propuesto como una *dimensión política* característica de las poéticas *litoraleñas* (en apartados 4.7.1., 4.7.2. y 5.4.3.). Este esquema de recepción se valdría de una serie de procedimientos dramáticos con incidencias a nivel pragmático –*sublimación de personajes*, tratamiento paródico y satírico, centralidad de la ironía y de la picardía– que terminan por caracterizar el tono de las obras estudiadas, el cual conjuga el humor con una atmósfera emotiva.

En relación a la incorporación de representaciones territoriales dentro de las poéticas estudiadas, encontramos que la *tematización* sobre aspectos territoriales solo es central en la descripción de la producción de Imagina Teatro y, en particular, de la línea de investigación de esta agrupación que incorpora temas históricos en diálogo con los entornos de los que participa. Dentro de esta línea, la *localización* de la ficción aporta a la profundización del alcance de la propuesta discursiva y de la identificación emotiva, aunque no limita la comprensión del drama. Así, en la lectura de *La defensa*, el valor del episodio histórico referido se encuentra integrado en el drama y un espectador que no conozca sus detalles, podrá acceder igualmente a identificar el peso y tono de los discursos acerca de La Defensa de Paysandú que el drama incorpora y con los que dialoga; mientras que un espectador sanducero, o uno especialmente competente en la temática, seguramente se acerquen al drama desde lugares distintos.

En cuanto a las referencias territoriales que *localizan* cada ficción en un determinado contexto geográfico, encontramos que en ninguno de los casos parecen circunscribir la lectura del drama a su relación con un entorno e imaginario específicos. En cambio, las estrategias de *localización* halladas tienen la función de hacer participar determinados ambientes, paisajes y espacios de memoria colectiva (tanto provenientes de episodios históricos como de vivencias o anecdóticos populares) en discusiones e imaginarios comunes a entornos distintos de los representados. Esto fue observado, por ejemplo, en cómo *Las manos de Policarpio* realiza referencias asimilables a distintas experiencias en torno a la inmigración de origen europeo de la primera mitad del S.XX o a la represión y

violencia ejercida por las dictaduras militares en la región. Por tanto, las representaciones territoriales que hemos descrito dentro del eje de las poéticas parecen apuntar al mismo procedimiento que aquellas constatadas en el eje de las estrategias de gestión: el de la conformación de un territorio simbólico, cuyos límites no responden a criterios geopolíticos restrictivos sino a espacios de memoria, establecimiento de vínculos y representaciones integradoras.

6.3 Dimensión política en prácticas litoraleñas

En los capítulos 4 y 5 propusimos una *dimensión política* en las poéticas estudiadas. Esta dimensión también puede observarse en las prácticas de gestión de las agrupaciones, incluyendo el diálogo que establecen con el entorno y sus públicos. La razón más evidente es que la construcción de un territorio *litoraleño* consigue intervenir determinadas estructuras de representación y de reconocimiento instituidas y sedimentadas dentro de su contexto de producción, al romper con la tradición discursiva que describe la actividad teatral en estos territorios como “del Interior”. De esta manera, plantea la desestabilización de la oposición de estos territorios con la capital, a través de la comprensión laxa de los límites que tradicionalmente los separan. Sin embargo, el rasgo central de tal *dimensión política* es el relacionado con las implicaciones de la configuración del esquema de recepción, a nivel pragmático. Esto fue propuesto en las conclusiones de los capítulos 4 y 5.

En las entrevistas realizadas a los creadores litoraleños consultados, resulta evidente la inclinación a buscar relaciones entre los personajes que construyen y sus propias historias de vida y entornos. Estas relaciones no se limitan solo a la incorporación de anécdotas personales o de aspectos relacionados con su contexto geográfico e histórico dentro de los universos ficcionales. También incluyen la valoración de los personajes en relación con los creadores mismos, buscando semejanzas y contrastes con el sector de mundo del que participan. (Villegas 2000)

De esta operación resulta la distinción de que en los casos estudiados, estos personajes se revelan ante sus creadores como “distintos” a ellos mismos, pero admirados o comprendidos y por tanto, en cierta forma *sublimados* (con todas las connotaciones y disidencias que hemos descrito para cada caso). Esto podría explicar la recurrencia al triunfo simbólico de estos personajes dentro de las obras estudiadas, su loable caracterización o su exaltación emotiva, aún cuando estos personajes o su inserción en

una determinada conflictividad social sean presentados de forma crítica por el discurso dramático.

Este procedimiento pareciera trascender la composición misma de los personajes y filtrarse en la configuración del esquema de recepción. Las obras estudiadas configuran una relación de otredad entre el espectador y el personaje principal, pero que no se plantea como absoluta o antagonica, ni lo hace desde una relación jerárquica. Siguiendo a Mouffe, habría un reconocimiento de la distinción *nosotros/ellos* como parte de la dimensión conflictual de la vida social –el espectador seguramente esté en desacuerdo con muchos de los planteos y las decisiones de Manduraco o de los personajes-actores de *La defensa*, y sin duda encuentre excéntrico o inocente a Policarpio– sin que esto implique la anulación de la perspectiva del otro.

Esta posibilidad se da en el caso de *Manduraco el cabortero*, por la forma en que el discurso dramático orienta al público a la comprensión, junto al personaje, de las circunstancias de vida que lo llevaron a constituir su identidad. En el caso de *Las manos de Policarpio*, el tratamiento deferente que recibe el personaje dentro de la construcción dramática y su carácter perspicaz conforman una imagen que apela a la emotividad e impide, por tanto, establecer una brecha para distinguir tal otredad como un oponente o contrario. Los actores de *La defensa*, por su parte, expuestos en sus fragilidades y fracasos, se alejan del espectador codificado pero aún así, parecen extenderle una invitación a su celebración de la derrota y a la resistencia conjunta.

No ocurre en las obras analizadas en los capítulos 4 y 5, como sí fue posible observar en el tercer capítulo, una jerarquización entre el personaje –desposeído o marginal– y el receptor codificado. La relación entre el público y el personaje pone foco en el lugar privilegiado del encuentro y el valor del vínculo que tiene lugar en el presente de la acción, y que coincide con la representación misma, que no es más que el encuentro entre otredades que se prevén diversas, se reconocen en distintos roles y pese a esto, pactan una acuerdo. El triunfo simbólico de los personajes está posibilitado por ese encuentro, integrando el hecho teatral mismo dentro de la *dimensión política* de los discursos de las obras, pues este es el lugar de disidencia, acuerdo, disolución y propuesta de nuevas comunidades.

6.4. Limitaciones de la investigación y aspectos a profundizar en próximos estudios

El diseño de la investigación debió acotarse al estudio de tres agrupaciones y ocho obras; una cobertura amplia para esta instancia, aunque no para cotejar los alcances de

sus resultados en un área de estudio con escasos antecedentes. Por tanto, este trabajo es un primer aporte que habilitará a futuras investigaciones a contrastar los rasgos observados, en ambos ejes, con la actividad de otras agrupaciones de estas localidades, o a complementar este enfoque a partir de otros encuadres teóricos y metodológicos. De esta manera podrá precisarse cuáles de estos rasgos se restringen a realizaciones de estas agrupaciones y cuáles coinciden con imaginarios y prácticas más allá de ellas.

Por ejemplo, conforme a los hallazgos parciales de esta investigación, es posible sospechar la existencia de rasgos coincidentes con espectáculos y agrupaciones argentinas, también litoraleñas, en cuanto a la existencia de imaginarios compartidos y el acceso a determinados productos culturales. También es posible pensar en el tratamiento de temas históricos en otras agrupaciones sanduceras, a raíz de la centralidad que otorga Ostuni a la relación entre la creación y difusión cultural y la construcción histórica (capítulo 2), de la que Imagina hace una apropiación particular (capítulo 5). Finalmente, en relación a las representaciones de personajes marginales –en el sentido desarrollado en los capítulos 3, 4 y 5–, queda pendiente la investigación que permita constatar o refutar aquella apreciación de Leonardo Flamia –discutida en el capítulo 1– que encontraba como infrecuentes este tipo de personajes dentro de la escena montevideana actual de dramaturgia propia.

En particular, quedará para futuras investigaciones la observación de la coyuntura histórica y política que enmarca la aparición de los espectáculos analizados en los capítulos 4 y 5, en cuanto a la discusión pública acerca de problemas como la fragmentación social y la marginación, y su participación dentro de la agenda política. La actual campaña electoral ha puesto en manifiesto la vigencia de la discusión acerca de estos problemas sociales, al visibilizar algunas propuestas políticas que incorporan discursos estigmatizantes de los sectores sociales más desposeídos y segregados, por ejemplo en la discusión del combate de la inseguridad o de la reparación de la violencia institucional ejercida contra la población trans.

En esta ocasión no fue posible plantear una observación de la propuesta programática de la izquierda en torno a la intervención estatal sobre las problemáticas sociales que atraviesan los imaginarios de las obras, en términos similares a la observación que efectuamos en el capítulo 3, para la coyuntura en que emergen las obras analizadas de Golovchenko. No existe aún una distancia histórica suficiente para poder observar cuál es el diálogo entre la propuesta discursiva que estas poéticas establecen –respecto a temas como la convivencia e integración social–, y las formas que adquieren actualmente estos

temas en los discursos de una izquierda con menos entusiasmos y mayores necesidades de conciliación, en pleno año electoral. El paso del tiempo nos habilitará a mirar, en un futuro, el peso de las formas en que estas prácticas y poéticas participan del diálogo social acerca de las conflictividades sociales que incorporan, discuten e intervienen. La eventual aparición de otras miradas críticas y enfoques contribuirá a discutir el aporte de su especificidad dramática.

En un campo de estudios con la complejidad que hemos descrito inicialmente –a la espera de mayores profundizaciones– esperamos que este trabajo pueda aportar algunos elementos al diálogo acerca de la actividad teatral en los distintos departamentos del país. Como invitación a este diálogo, y para sintetizar algunas de nuestras posiciones discursivas respecto al campo de estudios, señalaremos, sumariamente, tres propuestas de este trabajo y algunas de las posibles perspectivas para su discusión o desarrollo en futuras investigaciones.

Hemos propuesto, en primer lugar, una concepción del hecho teatral, y por lo tanto, de las poéticas, que integra el análisis formal y temático de los espectáculos con sus estrategias de gestión y producción, el contexto en que emergen y los imaginarios de los que participan, en su sistema de producción. Entendemos que esta perspectiva podría ser particularmente atendible en el estudio de las escenas teatrales de otras regiones del país.

En segundo lugar, pusimos de manifiesto la desnaturalización de la oposición Montevideo-Interior como ordenadora de la relación entre sistemas teatrales que se revelan más plurales y diversos. Esto supone la necesidad de integrar poéticas y prácticas provenientes de distintos territorios, dentro de investigaciones sobre temas teatrales específicos, atendiendo a cada contexto, sin que esto implique una segregación de orden territorial.

Finalmente, tras caracterizar una territorialidad *litoraleña* de orden simbólico, con dimensiones afectivas integradoras, creemos haber propuesto un camino para preguntarse por la existencia de otras territorialidades que, como esta, se refieren a entornos y colectividades no restringibles en términos geopolíticos.

Esperamos que este trabajo sea una invitación a la exploración de los aportes de otras escenas que, como estas, no hayan sido examinadas a profundidad en sus alcances, aún cuando estos estén por verse.

OBRAS DEL CORPUS

Golovchenko, Estela, *Vacas gordas*. 2003. Versión digital. Recuperado de: <http://dramaturgiauruguay.uy/vacas-gordas/>. Consultado el 26 de junio de 2019.

---. *El pan nuestro de cada día*. Fray Bentos, 2007. Inédito. Documento digital cedido por la autora.

---. “La murguita” Mariana Percovich (Coord.) *Dramaturgia interior*. Ministerio de Educación y Cultura, 2009

Goyos, Marcelo y Leonardo Martínez. *La defensa*. Paysandú, 2012. Inédito. Documento digital cedido por los autores.

Martínez, Leonardo. *La hospitalidad*. Fray Bentos, 2017. Inédito. Documento digital cedido por el autor.

Martínez, Leonardo; Merlina Martínez y Juan Frache. *Gema*. Inédito. Documento digital cedido por los autores.

Pandolfo, Danilo y Darío Lapaz. *Manduraco El cabortero*. Paysandú, 2014. Inédito. Documento digital cedido por los autores.

Pozzo, Fernando y Leonardo Martínez. *Las manos de Policarpio*. Carmelo, 2014. Inédito. Documento digital cedido por los autores.

BIBLIOGRAFÍA

Abbadie, Lucía. “La minería en Uruguay. Evolución, balance y perspectivas en el período 1880-2010.” Facultad de Ciencias Sociales, 2013. Recuperado de: http://cienciassociales.edu.uy/wpcontent/uploads/sites/6/2013/archivos/IIEVHE_Abbadie.pdf Consultado el 15 enero de 2019

Achugar, Hugo. “Espacios de negociación. Apuntes para una nueva institucionalidad cultural en Uruguay”. *Institucionalidad cultural en Uruguay*. Ministerio de Educación y Cultura, 2009, pp.173-182.

Adorno, Theodor. *Aesthetic Theory*. Gretel Adorno y Rolf Tiedmann (Ed.) C.Lenhardt (Trad.). Routledge, 1970.

Álvarez, Miguel. “Fábricas y memorias del desarrollo: una herencia cultural en el territorio”. *Ábaco: Revista de cultura y ciencias sociales*, núm. 70, Octubre 2015, pp. 33-45

Amarante, Verónica, et al. *Pobreza, red de protección social y situación de la infancia en Uruguay*. Informe elaborado para la División de Programas Sociales, Región 1 del Banco Interamericano de Desarrollo, 2005.

Arocena, José, et al. *Fray Bentos: antes y después de la crisis del Anglo*. CLAEH, 1994.

- Arocena, José. "La lección del Anglo: otra forma del ver el problema de las celulosas". *Semanario Brecha*, 18 de noviembre del 2005, p. 8
- Ander-Egg, Ezequiel. *Política cultural a nivel municipal*. Editorial Humanitas, 1987.
- Arocena, Felipe. *Regionalización Cultural del Uruguay*. Universidad de la República, 2011
- Basile, Teresa. "La condición de lo heroico en la posdictadura uruguaya". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXI, núm. 213, Octubre-Diciembre 2005, pp. 1203-1214.
- Benitez, Patricia. *Modelo de Políticas Culturales durante el primer gobierno de izquierda (2005-2010) De las políticas de democratización a la democracia cultural*. Tesis para optar de grado en Ciencias Políticas. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de la República, 2017
- Bourdieu, Pierre. *El sentido social del gusto*. Siglo XXI, 2010
- Bourdieu, Pierre y Lóic Wacquant. "La lógica de los campos. Entrevista a Pierre Bourdieu" .*Una invitación a la sociología reflexiva*. Siglo XXI, pp. 147-173
- Braunstein, Nelson. "Diálogo sobre la nostalgia en el psicoanálisis". *Desde el Jardín de Freud*. núm. 11, 2011, pp. 51-66
- Bucheli, Marisa y Magdalena Furtado. *Uruguay 1998-2002: ¿quiénes ganaron y quiénes perdieron en la crisis?* Trabajo de consultoría realizado para CEPAL, Oficina de Montevideo, 2004.
- Búsqueda. "Actúa Demassi". *Búsqueda*. 15 de febrero de 2018, p. 57
- Caetano, Gerardo y José Rilla. *Historia Contemporánea del Uruguay. De la Colonia al S.XXI*. Editorial Fin de Siglo y CLAEH, 2005.
- Campodónico, Gabriela. "El Frigorífico Anglo: Memoria urbana y memoria social en Fray Bentos." *Anuario Antropología Social y Cultural*, Departamento de Antropología Social, FHCE-UdelaR, 2000, pp. 99-108
- Capasso, Verónica y Ana Bugnone . "Arte y política: Un estudio comparativo de Jaques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano". *Hallazgos*, vol.13, núm. 26. Enero, 2016, pp. 117-148.
- Capel, Horacio. "Las ciencias sociales y el estudio del territorio." *Biblio3W Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales de la Universidad de Barcelona*, 5 de febrero de 2016. Recuperado de: <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-1149.pdf> . Consultado el 18 de agosto de 2017.
- Cosse, Isabella y Vania Markarian. *1975: Año de la Orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Trilce, 1996
- Courtoise, Leonor. "Identidad en construcción". *La diaria*, 15 de febrero de 2018, p.12
- Custodio, Lorena. "Cuestión social, pobreza y la orientación de las políticas sociales del Frente Amplio a inicios del S.XXI, en Uruguay". *Revista Encuentros Uruguayos*, vol.11, núm. 1. Julio 2018, pp. 101-119.

- Delgado Aparain, Mario. *No robarás las botas de los muertos*. Alfaguara, 2002.
- De Torres, Inés. "Cultura, diseño institucional y prácticas democratizantes: alguna reflexiones". *Institucionalidad cultural en Uruguay*. Ministerio de Educación y Cultura, 2009, pp. 183-196
- Dubatti, Jorge. *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue, 2009.
- . "Teatro, producción de sentido político y subjetividad". *Gestos*, núm. 30, Abril 2012, pp.13-22.
- Erlich, Ricardo. "Prólogo." *Desarrollo cultural para todos. Informe de gestión DNC (2010-2014)*. Ministerio de Educación y Cultura, 2015
- El telégrafo. "Miércoles con La defensa". *El Telégrafo*. 01 de agosto de 2012, p.13
- El telégrafo. "Imaginateatro ganó premio Bienal del Interior en la entrega de los Florencio". *El Telégrafo*. 11 de diciembre de 2013, p.17
- Flamia, Leonardo. "La defensa de los loser". *Semanario Voces*. 13 de setiembre de 2012 p.27
- . "Dos décadas imaginando (y haciendo teatro)." *Semanario Voces*. 17 de julio de 2017, p.60
- . "Cercanías litoraleñas en Sala Verdi." *Semanario Voces*. 15 de febrero de 2018, p.27
- . "Invasión litoraleña." *Semanario Voces*. 9 de marzo de 2018b. Recuperado de: <http://semanariovoces.com/invasion-litoralena/> Consultado el 12 de abril de 2019
- Fornaro, Marita. "Repertorios en la murga hispanouruguaya: del letrista a la academia", *Pandorarevue d'etudes hispaniques*, 2017, pp. 31-48.
- Flores, Murilo. "La identidad cultural del territorio como base de una estrategia de desarrollo sostenible". *Ópera*, Nov. 2007, pp.35-54.
- García, José Luis. *Antropología del territorio*. Taller Ediciones, 1976
- García Canclini, Néstor. (Ed.) *Políticas culturales en América Latina*. Grijalbo, 1987
- . "Definiciones en transición", compilado por Daniel Mato en *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempo de globalización*, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2001.
- Garrido, Lydia. "De la Liebig's y el Anglo a UPM (ex Botnia): Algunos aportes sobre la trayectoria de la dependencia" Proyecto de tesis, publicado en línea por la Unidad Interdisciplinaria de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República. Montevideo, 2013. Recuperado de: <http://cienciassociales.edu.uy/wp-content/uploads/sites/6/2013/archivos/> Consultado el 10 de abril de 2018.
- Geertz, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Gedisa, 1996

- Golovchenko, Estela. "Teatro interior. Ponencia presentada en el Coloquio Internacional de Teatro (2008)", Mariana Percovich (Coord.) *Dramaturgia interior*. Ministerio de Educación y Cultura, 2009a
- . "Vacas gordas." *Premio Autor Nacional Dramaturgia 2002-2005-2006*. COFONTE-AGADU, Montevideo, 2011: 11-46.
- . Entrevista personal. 5 de noviembre de 2016
- Gómez, Carlos. *La heroica*. Asociación de Escritores del Interior, 1990.
- González, Carolina. *Acompañar la caída. Sobre Manduraco, El cabortero (Imagina Teatro)*. Ponencia en Conversatorio ¿Teatro en el litoral o teatro del litoral? Cercanías y distancias entre poéticas y territorios. Sala Verdi, 19 de febrero de 2018
- Gruner, Eduardo. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Paidós, 2008.
- Gutiérrez, Alicia. "Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu". Prólogo en Pierre Bourdieu. *El sentido social del gusto*. Siglo XXI, 2010
- Gutiérrez, Ignacio. *La hospitalidad y el Otro*. Ponencia en Conversatorio ¿Teatro en el litoral o teatro del litoral? Cercanías y distancias entre poéticas y territorios. Sala Verdi, 19 de febrero de 2018.
- Hornstein, Luis. "Prólogo." Prólogo en Yago Franco *Magma. Cornelius Castoriadis: psicoanálisis, filosofía y política*. Biblos, 2003
- Hutcheon, Linda. "Ironía, sátira y parodia. Una aproximación pragmática a la ironía". *Poétique*. Du Seuil, 1981, pp. 173-193.
- Instituto Nacional de Artes Escénicas. *Informe Festivales escénicos del Uruguay*. Ministerio de Educación y Cultura, 2016
- . *Informe Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay*. Montevideo, 2016
- Irigoyen, Emilio. *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay*. Trilce, 2000
- Klein, Ricardo. "Políticas Culturais e descentralização territorial no Uruguai". *Políticas Culturais em Revista*, vol. 1, núm. 8, pp. 76-90.
- Lacan, Jacques. *El seminario: libro 3: las psicosis*. Trads. J.L. Delmont-Mauri y D. Rabinovich. Paidós, 2009.
- Laclau, Ernesto. "Identidad y hegemonía: el rol de la universalidad en la construcción de lógicas políticas". Judith Butler, Slavoj Žižek y Ernesto Laclau. *Contingencia, hegemonía y universalidad: Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 49-94.
- Lapaz, Darío. Entrevista personal. 23 de julio de 2017

- . Entrevista personal. 26 de noviembre de 2017
- Lapaz, Darío y Danilo Pandolfo. *Manduraco el cabortero*. Paysandú, 2014. Inédito
- Lapaz, Darío, Danilo Pandolfo y Laura Galín. Entrevista personal. 13 de noviembre de 2015
- Lapaz, Darío y Leonardo Martínez. Entrevista personal. 22 febrero 2019.
- Lefort, Claude. *Ensayos sobre lo político*. Universidad de Guadalajara, 1991.
- LR21. “El Galpón con estrenos y festejos”. *LR21*. 18 de febrero de 2004. Recuperado de: <http://www.lr21.com.uy/cultura/133068-el-galpon-con-estrenos-y-festejos>. Consultado el 20 de abril de 2018.
- Maga, Sebastián. “Yo conozco al boxeador que besa la lona y escupe la cruz.” *Primera hora*. 19 de mayo de 2015 p.8
- Marchart, Oliver. “La política y lo político: genealogía de una diferencia conceptual”, en *El pensamiento político postfundacional. La diferencia política en Nancy, Lefort, Badiu y Laclau*. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Martínez, Leonardo. “22:35:59 La hora de la campaña” Mariana Percovich (Coord.) *Dramaturgia interior*. Ministerio de Educación y Cultura, 2009.
- . Entrevista personal. 12 de noviembre de 2015.
- . Entrevista personal. 14 de noviembre de 2015.
- . Entrevista personal. 6 de noviembre 2018.
- Mastandrea, Ariel. “Redes de Intercambio y Creación: lo Real y lo Virtual en la tarea de ficción teatral.” Mariana Percovich (Coord.) *Dramaturgia interior*. Ministerio de Educación y Cultura, 2009
- Meny, Yves y Jean Claude Thoening. *Las políticas públicas*. Ariel Ciencia Política, 1992
- Midaglia, Carmen y Pedro Robert. Uruguay: *Un caso de estrategias mixtas de protección para sectores vulnerables*. CLACSO, 2001
- Midaglia, Carmen y Florencia Antía. “La izquierda en el gobierno ¿cambio o continuidad en las políticas de bienestar social? *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, Ene.-Dic, 2007, pp.131-157
- Ministerio de Educación y Cultura. *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2006-2007*. Recuperado de: <https://fondoconcursoable.mec.gub.uy/innovaportal/v/3235/13/mecweb/2006---2007> Consultado el 10 de febrero de 2018.
- . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2008*. Recuperado de: <https://fondoconcursoable.mec.gub.uy/innovaportal/v/3253/13/mecweb/2008> Consultado el 10 de febrero de 2018.
- . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2009*. Recuperado de: <https://fondoconcursoable.mec.gub.uy/innovaportal/v/3913/13/mecweb/2009>

Consultado el 10 de febrero de 2018.

- . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2010*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/3150/13/mecweb/2010>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2011*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/10506/13/mecweb/2011>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2012*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/14709/13/mecweb/2012>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2013*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/32518/13/mecweb/2013>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2014*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/47518/13/mecweb/2014>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2015*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/66185/13/mecweb/2015>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2016*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/84143/13/mecweb/2016>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2017*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/105737/13/mecweb/2017>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Bases Fondos Concursables para la Cultura. Convocatoria 2018*. Recuperado de: <https://fondoconcurable.mec.gub.uy/innovaportal/v/112918/13/mecweb/2018>
Consultado el 10 de febrero de 2018.
 - . *Desarrollo cultural para todos. Informe de gestión DNC (2010-2014)*. Ministerio de Educación y Cultura, 2015
 - . *MEC rinde cuentas. Memoria institucional 2010-2014*. Ministerio de Educación y Cultura, 2014
 - . *Fondo Concursable para la Cultura. Proyectos premiados 2010-2014*. Ministerio de Educación y Cultura. Ministerio de Educación y Cultura, 2014
- Mirza, Roger (1992) "El naturalismo y sus transgresiones." *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología*. Fondo de Cultura Económica, 1992, pp. 66-113.
- Moraes, Mariana. *(Des)dibujando la línea. Sobre Gema de Teatro DeCartón*. Ponencia en Conversatorio ¿Teatro en el litoral o teatro del litoral? Cercanías y distancias

- entre poéticas y territorios. Sala Verdi, 19 de febrero de 2018.
- Mordecki Gabriela, et al. *Crisis, recuperación y auge: 15 años de política económica en Uruguay (2000-2014)*. Instituto de Economía, Facultad de Ciencias Económicas y de Administración. Universidad de la República, 2015.
- Mouffe, Chantal. *En torno a lo político*. Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Muslera, Fernanda. *Sin maquillaje. Historias de la comedia nacional del S.XXI*. Aguilar, 2018.
- Ostuni, Omar. *Por los teatros del interior: crónicas y hechos que revelan historias desconocidas del teatro uruguayo*. Asociación de Teatros del Interior (ATI), 1993.
- . “Notas sobre 22:35:59 La hora de la campaña de Leonardo Martínez” Mariana Percovich (Coord.) *Dramaturgia interior*. Ministerio de Educación y Cultura, 2009
- . *El otro teatro uruguayo: una historia para conocernos*. Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE), 2011.
- Paolini, Claudio. *Teatro uruguayo y los pliegues del realismo*. Delta, 2014.
- Percovich, Mariana. “Prólogo. Dramaturgia interior. Un proyecto de la Dirección Nacional de Cultura.” *Dramaturgia interior*. Ministerio de Educación y Cultura, 2009.
- Pignataro, Jorge y María Rosa Carbajal. *Diccionario del Teatro uruguayo. 1940-2010*. Inédito.
- Pintos, Francisco. *La defensa de Paysandú*. Aquí Poesía, 1964.
- Pozzo, Fernando. Entrevista personal. 14 de noviembre de 2015
- Proaño, Lola. *Poética, Política y ruptura*. Atuel, 2002
- . *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Universidad de California. Gestos, 2007.
- Real de Azúa, Carlos. “Las dos dimensiones de Paysandú” (1965) *Escritos*. Arca, 1987
- Retamozo Benítez, Martín. "Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social." *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. vol. 51, núm. 206, 2009, pp. 69-91
- Rubinich, Lucas. *Extensionismo y basismo. Dos estilos de Política Cultural*. Espacio Editorial, 1993
- Sánchez, Enrique Julio “«La defensa», estancados en el mundo.” *El telégrafo*, 20 de julio de 2012, p. 15.
- Solís, Estíbaliz. *Las otras escenas: Leonardo Martínez Russo y el teatro en el litoral*. Ponencia en 1er Seminario de Gestión Cultural. En clave interinstitucional y territorial. Centros MEC, diciembre 2015. Recuperado de:

- . *Dualidad y polifonía en Hyde, la niña que quería morir de Leonardo Martínez Russo*. Ponencia en el IX Coloquio Internacional de Teatro. Departamento de Teoría Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República. Teatro Solís, diciembre 2016.
- . *Matrioska (Imagina Teatro): relato e identidad*. Ponencia en Conversatorio ¿Teatro en el litoral o teatro del litoral? Cercanías y distancias entre poéticas y territorios. Sala Verdi, 19 de febrero de 2018
- . “Litoral expandido y en construcción”. *Semanario Brecha*, 16 de noviembre de 2018b, p. 25
- . “¿De la democratización al desarrollismo? La políticas para las artes escénicas fuera de Montevideo”. *Semanario Brecha*, 12 de abril de 2019, pp. 24-25
- Sosa, Mario. *¿Cómo entender el territorio? Cara Parens Universidad Rafael Landívar*, 2012.
- Subirats, Joan. *Análisis y gestión de políticas públicas*. Ariel Ciencia Política, 2008
- Ther Ríos, Francisco. “Antropología del territorio”, *Polis*, vol. 11, núm. 32, 2012, pp.493-510
- Tizon, Phillipe. “¿Qué es el territorio?”. Guy Di Méo (Ed), *Los territorios de lo cotidiano*. L’Harmattan, 1995, pp. 17-34
- Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. The Prima Institute, 1988
- . *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Gestos, 2000.
- . *Historia multicultural del teatro y de las teatralidades en América Latina*. Galerna, 2005.
- Vite-Pérez, Miguel Ángel. *La territorialización de la política urbana y social: reflexiones generales desde el pensamiento sociológico*. Convergencia. Revista de Ciencias Sociales, vol. 18, núm. 57, septiembre-diciembre, 2011, pp. 185-208
- Yaffé, Jaime. “El proceso económico” Gerardo Caetano (Ed.) *Uruguay. En busca del desarrollo entre el autoritarismo y la democracia. Tomo III*. Editorial Planeta, 2016, pp.157-201.
- Zamorano Mariano Martín *et al.* “¿Hacia un modelo sudamericano de política cultural? Singularidades y convergencias en el desarrollo de las políticas culturales de Uruguay, Paraguay y Chile en el siglo XXI”. *Revista europea de estudios latinoamericanos y del Caribe*, núm. 96, Marzo 2014, pp. 5-24