



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Trabajo Social
Facultad de Ciencias Sociales
UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

**Universidad de la República
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Trabajo Social**

**Licenciatura en Trabajo Social
Monografía Final de grado**

Políticas culturales y Derechos culturales.

La Comedia Nacional Uruguaya: un estudio de caso

Lucía González Montero

Tutora: Mag. Celmira Bentura

Montevideo, diciembre 2025

Capítulo I: Presentación y marco teórico.....	5
1.1. Metodología	5
1.2. Cultura y Política Cultural.....	6
Capítulo II: El teatro como herramienta cultural y política	9
2.1. Arte teatral, teatralidad y mediación cultural	9
2.2. Teatro del oprimido: alternativa a los problemas sociales.....	14
2.3. Estado y cultura en Uruguay: La Comedia Nacional	16
CAPÍTULO III: Estudio de caso	19
3.1. Cultura como derecho humano.....	19
3.2. La Comedia Nacional como política cultural	23
3.3. Resultados del estudio de caso	28
Reflexiones finales	40
Bibliografía.....	43

Palabras clave: Política cultural, Teatro, Comedia Nacional Uruguay, Derecho Cultural

Introducción

El presente documento constituye la monografía final de grado de la Licenciatura en Trabajo Social, correspondiente al Departamento de Trabajo Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República.

La elección de esta temática responde a un interés personal por el potencial que posee el arte en general, y el teatro en particular, como promotor de cultura y reflexión social, en tanto a través de sus producciones visibiliza problemáticas y necesidades propias de la sociedad contemporánea.

Este interés se vincula, asimismo, con la necesidad de tomar una política cultural específica como objeto de análisis, con el fin de aproximarse a la cultura entendida como un derecho, al rol del Estado como garante de dicho derecho y al protagonismo de los espectadores en tanto ciudadanos y consumidores de bienes culturales por derecho.

El reestreno de *Estudio para la mujer desnuda* —obra realizada por el elenco de la Comedia Nacional en 2023, inspirada en la novela homónima de Armonía Somers (1950), con autoría y dirección de Leonor Courtoisie y dramaturgia de Laura Pouso— constituye uno de los principales disparadores de esta investigación, en virtud de la repercusión social que generó. Dicha obra evidencia cómo el acontecimiento teatral puede devenir en acontecimiento social, trascendiendo su objetivo estrictamente estético.

Se trata de una propuesta escénica que desborda el espacio teatral, articulando emociones, percepciones e ideas en el público, e invitando a la reflexión y al pensamiento crítico. Desde esta perspectiva, se considera pertinente el abordaje del teatro —y, específicamente, de la Comedia Nacional uruguaya— como política cultural, desde un enfoque social que reconozca su valor como herramienta de sensibilización, reflexión y construcción de ciudadanía.

En este marco, el objetivo del presente trabajo es investigar la repercusión del arte, y en particular del teatro, en la sociedad uruguaya, poniendo énfasis en la relevancia de contar con un elenco estable —la Comedia Nacional— como expresión concreta de una política cultural impulsada y sostenida por el Estado. Asimismo, se propone analizar de qué modo su existencia contribuye a garantizar el acceso democrático a la cultura y, a partir del estudio de algunas de sus producciones de los últimos tres años, comprender de qué manera se promueve la reflexión social y se aporta a la construcción de ciudadanía.

De forma universal, el teatro es reconocido como una manifestación cultural y artística que, a lo largo de la historia, ha funcionado como un espacio de expresión, intercambio y debate de ideas, causas y luchas colectivas. En el proceso teatral se ponen en juego formas de comprender y representar la vida cotidiana, así como modos de ser y estar en el mundo, de donde emerge su potencial social, cultural y educativo.

En Uruguay, desde 1947, la existencia de un elenco estable de actores y actrices —la Comedia Nacional— da cuenta de una trayectoria histórica y cultural de gran relevancia como institución pública, con más de siete décadas de labor ininterrumpida. La Comedia Nacional se ha consolidado a partir de la diversidad de textos, directoras y directores, y estilos, con una impronta fundacional asociada a la figura de Margarita Xirgu, cuyas enseñanzas perduran en la formación y en la práctica de varias generaciones de artistas uruguayos. Esta continuidad no solo expresa la riqueza y evolución de la escena teatral nacional, sino que también refleja la voluntad del Estado de garantizar el acceso permanente a propuestas artísticas de calidad.

Por último, la existencia de un elenco estable posibilita la generación de experiencias escénicas integrales que trascienden el escenario y se proyectan en el entramado social. El teatro, al igual que otras disciplinas artísticas, constituye una forma de representación simbólica fundamental que permite identificar y problematizar aspectos relevantes tanto a nivel individual como colectivo. De allí la importancia de reivindicar el arte —y, en particular, el teatro— como medio para la transformación social, en tanto habilita la visualización de realidades sociales y contribuye a develar el lugar que cada sujeto ocupa en la sociedad.

Capítulo I: Presentación y marco teórico

1.1. Metodología

El objetivo de este trabajo es analizar elementos que permitan reflexionar sobre la cultura como derecho, y la relevancia de contar con un elenco estable de teatro subvencionado por el Estado, como promotor de políticas culturales.

Se abordará el teatro como arte, considerando al Teatro del oprimido de Augusto Boal (1980) como referencia para vincularlo con los objetivos del teatro social, en tanto herramienta de sensibilización de problemas y necesidades colectivas.

Para esto será necesaria una revisión bibliográfica sobre conceptos de cultura y políticas culturales, desde una perspectiva de derechos, a partir de la experiencia teatral y la teatralidad como promotores de cultura, teniendo en cuenta la relevancia de contar con un elenco de teatro estable y público.

Se abordarán conceptos del Teatro del oprimido y su finalidad como teatro social. Dicha revisión permitirá reflexionar sobre los objetivos que pueden alcanzarse a través del teatro, como política cultural, en relación con el Trabajo Social, identificando cuáles son los aspectos sociales que mediante las potencialidades del teatro y de la existencia de un elenco estable pueden ser problematizados y concientizados.

Se recogerán las opiniones de profesionales del teatro, actrices, actores y gestor administrativo, abordando sus experiencias y líneas de trabajo. Asimismo, se citarán obras representadas por la Comedia Nacional Uruguay de estos últimos tres años, que de diversas formas han convocado a la reflexión sobre problemáticas sociales.

1.2. Cultura y Política Cultural

Como estudiante de Trabajo Social, el interés en desarrollar esta monografía final de grado radica en visibilizar la significación de contar con un elenco teatral estable, financiado por el Estado, en el marco de una política cultural y en la relevancia del teatro, como manifestación que permite tanto al actor como al espectador la expresión de emociones a través de historias reales o ficticias, capaces de fomentar procesos de identificación y reflexión crítica.

A nivel personal, como espectadora, reconozco el poder reflexivo y transformador del teatro, reflejado en actuaciones y obras que a lo largo de los años han promovido la reconsideración de diferentes problemas sociales. En este sentido, las puestas en escena, al romper con los lenguajes cotidianos, dan lugar a un arte escénico social capaz de generar nuevas formas de interpretación y comprensión de la realidad.

De este modo, se generan elementos simbólicos mediante objetos, corporalidades y rituales escénicos, que permiten cuestionar los relatos establecidos y habilitar al espectador a integrarse en la función. La obra de teatro se coloca al servicio de la disciplina social, como herramienta para promover cambios y transformaciones, considerando que presenciar una obra de teatro puede concientizar a los espectadores sobre un determinado tema social.

Es a partir de este planteo que surge la pregunta central que guía esta investigación: **¿De qué forma la Comedia Nacional se convierte en objeto de promoción cultural?** Para responder a dicha interrogante se establece como **objetivo general: analizar los procesos de producción de la Comedia Nacional como política cultural, desde una perspectiva de derechos** y como **objetivos específicos: Identificar la concepción de cultura como derecho, a partir de los aportes de actores y gestores vinculados a la Comedia Nacional, y visualizar de qué manera esta institución refleja y promueve los derechos culturales de la ciudadanía, favoreciendo la inclusión, la diversidad, y el acceso a la cultura para todos los sectores sociales**

En función de los objetivos planteados, se selecciona una estrategia de investigación de enfoque cualitativo, de carácter exploratorio y descriptivo. Entendiéndose por exploratorio a aquel estudio que examina un tema o problema de poco abordaje previo, mientras que el enfoque descriptivo permite realizar una caracterización de propiedades relevantes de comunidades, grupos, o fenómenos analizados (Batthyány y Cabrera 2011)

Esta investigación se realizó en Montevideo, tomando como estudio de caso a la Comedia Nacional, con el fin de conocer si efectivamente el teatro - a través de la repercusión de sus obras y la subvención por parte del Estado - puede ser considerado herramienta de promoción cultural

El estudio se basó en la recolección de datos no estandarizados, recabados mediante entrevistas a integrantes de la institución teatral, para conocer experiencias, significados y perspectivas relacionadas con el teatro como política cultural, su aporte a la construcción de ciudadanía y su impacto social.

En este contexto y para este estudio de caso se realizaron seis entrevistas seleccionadas bajo criterios de relevancia. La metodología elegida, se justifica en la necesidad de recopilar datos no cuantitativos, que permitan comprender opiniones y lineamientos conceptuales de quienes integran el quehacer teatral, profundizando en las causas de este fenómeno artístico y social, explorando su potencial como insumo para la intervención del Trabajo Social.

Se realizaron seis entrevistas en profundidad a cinco actores y actrices integrantes del elenco artístico- tres actrices de mayor trayectoria y una actriz y un actor de menor trayectoria - Las entrevistas tuvieron como objetivo relevar sus concepciones sobre la cultura y el teatro como derecho, así como sus percepciones respecto a la pertenencia a un elenco estable de carácter público y su inscripción en una política cultural estatal. También se entrevistó a la persona referente del área de gestión administrativa, para conocer el lineamiento de gestión de recursos públicos destinados a este elenco. Además, se llevó a cabo una revisión bibliográfica y documental para sustentar conceptualmente dicha investigación y se realizó el análisis de una selección de obras representativas de la Comedia Nacional, de estos últimos tres años, que abordaron diversas temáticas sociales.

Siguiendo la perspectiva de Hernández Sampieri (2006) el enfoque cualitativo permite examinar el mundo social de forma inductiva, explorando y describiendo hechos. La entrevista, se utiliza como técnica principal de recolección de datos no estandarizados, capturando perspectivas, emociones, significados y vivencias subjetivas de los participantes. El análisis de fuentes secundarias, complementa la información primaria, aportando antecedentes y marcos teóricos claves.

El propósito de esta investigación es adentrarse en una realidad concreta, tal como la vivencian sus protagonistas, evaluando procesos teatrales y experiencias en torno al potencial del teatro como herramienta de intervención social y cultural. Desde allí se desarrollan preguntas e hipótesis

que se reformulan durante todo el proceso de investigación, permitiendo profundizar en aspectos relevantes y generar reflexiones orientadas a aportar conocimiento al campo del Trabajo Social.

Capítulo II: El teatro como herramienta cultural y política

2.1. Arte teatral, teatralidad y mediación cultural

El concepto de cultura puede abordarse desde varias perspectivas (antropológica, sociológica, literaria, entre otras), tomaremos para esta investigación los conceptos de cultura vinculados a la antropología y a la sociología.

Es así que desde la antropología Clifford Geertz (1973), antropólogo cultural, plantea un concepto semiótico de la cultura, considerando que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, y considera que el análisis de la cultura no ha de ser una ciencia experimental, sino una ciencia comprensiva que apela a las significaciones.

Busca la explicación interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en su superficie.

Por otra parte, Geertz (1973) define a *la cultura como un “sistema de significado”*, planteando que la misma no es solo un conjunto de comportamientos observables, sino una agrupación de símbolos y significados compartidos, que los sujetos utilizan para interpretar su experiencia y darle sentido a la vida.

El autor pone hincapié en la importancia de comprender las prácticas culturales desde el punto de vista de quienes las vivencian, destacando la interpretación subjetiva de los símbolos, y la influencia de esos sistemas de significado en la realidad social.

Por otra parte, Bronistaw Malinowski (1922), también antropólogo, entendiendo *la cultura desde una perspectiva funcionalista*, definió a la misma como un conjunto de “instrumentos” o “dispositivos” que ayudan a las personas a satisfacer sus necesidades básicas, y resolver problemas prácticos en su entorno.

Sostiene que la cultura desempeña un papel crucial al proporcionar herramientas y estructuras que permiten a las sociedades abordar las exigencias de la vida diaria. Su enfoque resalta la función adaptativa de la cultura en la supervivencia y satisfacción de las necesidades humanas.

Edward Tylor (1871) por otro lado, fundador de la antropología, definió *la cultura como ese todo complejo* que incluye conocimientos, creencias, arte, moral, ley, costumbres, y cualquier otra capacidad y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad.

Introdujo la idea de evolución cultural sugiriendo que las sociedades pasan por etapas de formas simples hasta formas más complejas de culturas. Su enfoque influye en la comprensión moderna de la cultura como un fenómeno integral que abarca diversos aspectos de la vida humana.

Franz Boas (1911) padre de la antropología cultural se centra en la idea de *la relatividad cultural* y rechaza la noción de evolución cultural propuesta por sus contemporáneos. Boas considera a la cultura como un fenómeno único y particular de cada sociedad. Su enfoque culturalista contribuye a la idea de que las prácticas culturales deben entenderse en términos de sus propias lógicas internas, sin aplicar criterios externos. Aboga por la comprensión empática y la inmersión en las culturas para obtener una visión más precisa de sus complejidades

Por su parte Margaret Mead (1963) se centra en el estudio de *las variaciones culturales y la influencia de éstas en la formación de la personalidad*. Su concepto de cultura se caracteriza por la idea de que las diferencias culturales pueden tener impactos significativos en el comportamiento humano y en la construcción de identidades. Mead explora cómo las normas culturales influyen en la vida cotidiana y la expresión de roles de género, destacando la plasticidad de la cultura y la diversidad de posibilidades humanas en diferentes contextos socioculturales.

Tal como plantea Carballada (2016) el enfoque de derechos desde una mirada orientada a la intervención en lo social, otorga amplias posibilidades de comprender y explicar los problemas sociales. Es por esto que, un enfoque de derechos apoyado en los Derechos Humanos (DDHH) tiene la capacidad de dar contención a los derechos sociales e incluso a enriquecerlos. Por lo cual, el diseño de Políticas Públicas (PP) concebidas como parte de obligaciones estatales para el cumplimiento efectivo de dichos DDHH facilita una dirección más amplia de la intervención del Trabajo Social (TS) permitiendo complejizar y abordar las diferentes expresiones de los problemas sociales, posibilitando más alternativas en cuanto a construcción de líneas y formas de intervención social.

La posibilidad de integralidad que esta configuración y enfoque posee, tiene la capacidad de superar la consideración de las personas como meros “beneficiarios” de programas sociales, para que estos pasen a ser conceptualizados como titulares plenos e integrales de derechos, cuya garantía es responsabilidad del Estado.

La noción de “titular pleno” es una opción a partir de la cual la acción de las Políticas Sociales (PPSS) y la intervención del TS se centran en el sujeto de intervención en tanto sujeto de derecho, desde una visión que se presenta como ampliada y se funda en una doble centralidad *Sujeto - Estado*.

El enfoque de Derechos le otorga un nuevo sentido a las PPSS y a la intervención del TS, es así que a partir de este enfoque las PPSS se definen desde la igualdad, siendo las mismas progresivas, en tanto van a requerir conceptualizar nuevas categorías, nuevos marcos conceptuales, impactando en los aspectos teóricos e instrumentales del TS.

Desde esta visión se considera que el marco conceptual que orienta a las PPSS y a la intervención del TS, se apoya en el respaldo y garantía que ofrecen los DDHH, en tanto son derechos legitimados por la comunidad internacional, y desde allí tienen la potencialidad de ofrecer un conjunto coherente de principios y planes aplicables en las PPSS y en la intervención del TS.

Los DDHH son una serie de normas que pueden orientar y guiar a las PPSS de los Estados, contribuyendo al fortalecimiento de las instituciones democráticas. El enfoque de derechos ha definido con mayor precisión, no solo aquello que el Estado no debe hacer a fin de evitar violaciones, sino también aquello que debe hacer para facilitar y construir una realización plena de los derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales.

En un enfoque de derechos humanos, los planes, las políticas y los procesos de desarrollo están ligados a un sistema de derechos y sus correspondientes deberes, establecidos por el Derecho Internacional, lo cual contribuye y promueve el desarrollo, potenciando la capacidad de acción efectiva de la población, especialmente los grupos marginados, brindando participación en la formulación de políticas, a quienes tienen la obligación de actuar, así como también permitiendo incorporar la noción de responsabilidad asentada en la necesidad de un todo social, que se fortalece y se integra a partir de visibilizar que los DDHH y sociales mejoran la sociedad, más allá de quienes se benefician directamente con ellos, donde el derecho implica una responsabilidad de integración, y no de obligación ligada a lo punitivo.

Tratándose de procesos de intervención social, pueden visualizarse, desde esta perspectiva, algunas cuestiones que apoyan la reconstrucción de lazos sociales en términos de reciprocidad, integración, identidad y pertenencia. Es allí donde el otro se hace necesario para la construcción de identidad.

En cuanto al derecho cultural específicamente Symonides (1998) plantea que en comparación con otra categoría de DDHH como por ejemplo los derechos civiles, económicos o sociales, los derechos culturales aparecen como derechos menos desarrollados. Si bien estos derechos se enumeran dentro de los derechos económicos y sociales, reciben una menor atención -o son completamente olvidados-.

El pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales plantea en el artículo 15:

1. Los estados partes en el presente pacto reconocen el derecho de toda persona a:
 - a) Participar en la vida cultural (...)
 - b) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que les correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora
2. Entre las medidas que los Estados Partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura.
3. Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora.

Los Estados que forman parte de dicho pacto internacional han adoptado directrices detalladas acerca del derecho de toda persona a participar en la vida cultural, y a la aplicación del mismo en la participación de la vida cultural, suministrando información sobre la disponibilidad de fondos para el fomento del desarrollo cultural, y sobre la infraestructura institucional establecida para la aplicación y promoción cultural de la identidad cultural como factor de apreciación mutua entre personas; promoviendo la conciencia y el disfrute de nuestro patrimonio cultural, y la función de los medios de difusión y comunicación en el fomento de la participación en la vida cultural.

Respecto a la mediación cultural Del Valle, Cimino (2021) la definen como:

(...) conjunto de acciones que apuntan a través de un intermediario - el mediador, que puede ser, un profesional, un artista, un animador, o un par - a vincular a un individuo o a un grupo con una propuesta cultural o artística - una obra de arte original, una exposición, un concierto, un espectáculo - con el objetivo de favorecer su aprehensión conocimiento y apreciación.

Un sustrato común de todas estas acciones vinculadas con la promoción cultural es la idea de vinculación, lo cual significa pensar todas estas acciones como una forma de tejer lazos con el otro, a partir de las producciones culturales y artísticas para producir nuevos sentidos, deconstruir los existentes y habilitar nuevas formas de vida en comunidad.

En el terreno de la gestión cultural no es posible concebir la mediación cultural alejada de un modelo de políticas culturales públicas y de determinadas concepciones de cultura en tanto toda

política cultural da una referencia que hace que la mediación tenga determinadas características, es por eso que en sus distintas formas de desarrollarse o en su historia haya una mirada sobre la cultura y sobre el rol del Estado entorno a su gestión.

Se debe tener en cuenta que el alcance de los derechos culturales depende también de la comprensión del término “cultura”, considerando que la adopción de la definición en su acepción más amplia, significa que los derechos culturales abarcan el derecho a la educación y el derecho a la información. Los derechos culturales son derechos individuales que se ejercitan en asociación con otros, es así que en el Pacto Internacional de derechos económicos, sociales y culturales, se dispone que cada uno de los Estados Partes se compromete a adoptar medidas hasta el máximo de los recursos que disponga, para lograr por todos los medios apropiados la plena efectividad de los derechos allí reconocidos, debiendo crear las condiciones proveyendo las garantías para la aplicación de los derechos culturales. (Symonides, 1998)

2.2. Teatro del oprimido: alternativa a los problemas sociales

Agusto Boal (1980) creador del teatro del oprimido, desarrolla una propuesta teórico – práctica de carácter pedagógico, orientada a la transformación social. Desde su perspectiva, el teatro no constituye una práctica neutral, sino que se inscribe inevitablemente en el campo de lo político, en tanto forma parte de las prácticas humanas.

En este marco, Boal concibe al teatro como una herramienta de intervención social con capacidad para incidir en los procesos de disputa simbólica. El autor recupera una concepción originaria del teatro como práctica colectiva y popular, en la que no existía una separación rígida entre quienes producían y quienes recibían el hecho teatral. Boal sostiene que la posterior institucionalización del teatro introduce divisiones entre - escenario y platea, actores y espectadores - que reproducen jerarquías sociales y consolidan una posición pasiva del público, en consonancia con la ideología dominante.

Frente a ello, el Teatro del Oprimido propone comprender el teatro como un lenguaje accesible a todas las personas, independientemente de sus capacidades artísticas, orientando a favorecer la expresión y la reflexión crítica de los sectores oprimidos.

La denominada *poética del oprimido*, tiene como objetivo transformar el espectador pasivo, en un sujeto activo del acontecimiento teatral, promoviendo su participación directa en la acción dramática. En este sentido, el público no delega el pensamiento ni la acción en los personajes, sino que interviene, modifica la escena, ensaya alternativas y debate posibles transformaciones, configurando al teatro como un espacio de aprendizaje para la acción social.

Boal (1980) plantea que los grupos teatrales comprometidos con procesos de cambio social deben transferir al pueblo los medios de producción teatral, entendidos no solo como recursos materiales, sino fundamentalmente como capacidades expresivas

El cuerpo humano ocupa un lugar central en esta concepción, en tanto principal fuente de expresión sonido y movimiento, lo que habilita procesos de apropiación del lenguaje teatral por parte de los participantes. De este modo el individuo transita de una posición de objeto a la de sujeto de la acción teatral.

En este marco el teatro se configura como un lenguaje que habilita distintos niveles de participación del público. Una de estas modalidades es la *dramaturgia simultánea*, en la que se presenta una escena que aborda un conflicto social hasta un punto crítico.

En ese momento, se invita a los espectadores a proponer alternativas de resolución, que son improvisadas por los actores en escena, generando un debate colectivo mediado por el lenguaje teatral.

Otra técnica es el *teatro imagen*, en la cual los participantes expresan sus opiniones a través del cuerpo construyendo imágenes corporales sin recurrir a la palabra, utilizando a los cuerpos propios y ajenos como material expresivo.

El *teatro foro*, constituye una de las formas más participativas del Teatro del Oprimido (Boal, 1974) ya que habilita la intervención directa del público en el desarrollo de la acción dramática. Durante una segunda representación, cualquier persona del público puede sustituir a un actor y conducir la acción hacia alternativas que considere más adecuadas. En este dispositivo no se impone una respuesta correcta, sino que se habilita la experimentación colectiva de distintas estrategias de transformación.

Si bien el teatro no es revolucionario en sí mismo, Boal sostiene que estas formas teatrales funcionan como ensayos de la transformación social, en tanto articulan reflexión, acción y participación activa, estimulando prácticas concretas en la realidad social.

En este sentido, las prácticas del Teatro del Oprimido pueden comprenderse como instancias de ensayo para la acción colectiva, en las que la experiencia teatral, aun en su carácter ficcional, produce aprendizajes concretos. Estas dinámicas no se desarrollan de manera cerrada ni predeterminada, sino que habilitan procesos abiertos, donde el curso de la acción depende de la intervención del público. De este modo, el espectador asume un rol protagónico, participa activamente y pone en juego problemáticas vinculadas a necesidades reales de los sectores populares.

En relación con el vínculo entre teatro y política, Boal plantea una tensión entre concepciones que entienden el arte como mera contemplación y aquellas que lo reconocen como una práctica que expresa y produce visiones del mundo. Desde esta última perspectiva, el teatro adquiere un carácter inevitablemente político, en tanto contribuye a sostener o a cuestionar los procesos de transformación social.

2.3. Estado y cultura en Uruguay: La Comedia Nacional

Algunas décadas atrás la idea convencional de política cultural en Uruguay se refería al conjunto de acciones implementadas desde los gobiernos hacia el patrimonio y las artes más legitimadas, asociada a la concepción de cultura heredada de la Ilustración. Dicho paradigma viene siendo cada vez más desafiado cuando se extiende el concepto de cultura y concomitantemente el de políticas culturales.

De Giorgi (2021) plantea que la política cultural es parte del ejercicio del poder, lo cual implica decisiones sobre objetivos públicos. Las políticas culturales no se circunscriben a las políticas sectoriales relacionadas con el arte y la educación artística, sino que se relacionan con el aspecto del espacio simbólico - cultural, dispositivos políticos que activan nuevos procesos sociales (Pelers, 2021, 209).

Garretón (2008), por su parte, establece que existe una distinción entre políticas sectoriales y políticas de sustrato cultural, las primeras están referidas a una noción más tradicional, mientras que las segundas involucran disputas de valores y modos de organizar la vida en común. Las segundas, son aquellas iniciativas que procuran influir en los modos de ser de una sociedad, su relación con el pasado y la memoria, las expectativas del porvenir, la trascendencia y formas de convivencia, la cuestión de identidad nacional y de la diversidad cultural. Estos aspectos integran lo que podríamos llamar la política cultural básica (Garretón, 2008, pág. 77).

El entramado institucional de la administración pública orientado a la cultura existe previo al acceso al gobierno Nacional del FA-EP en 2005. Dicho entramado institucional se encuentra conformado, en primer lugar, por el **Ministerio de Educación y Cultura (MEC)**, creado en 1970, en tanto órgano rector en materia cultural. En el ámbito de dicho ministerio funciona el **Departamento Nacional de Cultura (DNC)**, responsable de la formulación y ejecución de las políticas culturales sectoriales a nivel nacional. Asimismo, el DNC articula su accionar con otros organismos vinculados al patrimonio cultural, entre los que se destacan la **Dirección Nacional de Bibliotecas, Archivos y Museos Históricos** y el **Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE)**.

Por su parte, los gobiernos departamentales cuentan con autonomía en la gestión y administración artístico-cultural dentro de sus territorios, ejerciendo dichas competencias con distintos niveles de alcance y relevancia, de acuerdo con sus capacidades institucionales y prioridades locales.

La Intendencia de Montevideo (IM) en el año 1985 crea el primer Departamento de Cultura de un gobierno departamental. Paula Simonetti (2018) plantea que la noción de derechos culturales a nivel de la institucionalidad pública no sólo orienta el desarrollo de políticas en el marco de la DNC, sino que también lo hace a través de otros programas e instituciones tales como la Dirección de Promoción Sociocultural del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES), del programa de descentralización “centros MEC” del Ministerio de Educación y Cultura, etc.

Cabe destacar que las transformaciones en Políticas culturales a nivel nacional están insertas en cambios globales respecto a la concepción del rol del Estado en materia cultural.

En cuanto a la asignación de presupuesto en cultura en el Presupuesto Nacional (PN), Hernán Cabrera (2018) intentando visibilizar el lugar que ocupa la cultura en dicho presupuesto, toma la definición de cultura de la Declaración de la UNESCO, sobre las políticas culturales (aprobada en México 1982) donde se pone de manifiesto que la cultura le da al hombre la capacidad de reflexionar sobre sí mismo, siendo la cultura la que hace de nosotros seres específicamente humanos, racionales, críticos y éticamente comprometidos, entendiendo que es a través de la cultura que discernimos los valores y efectuamos opciones.

Se plantea que a través de ella el hombre se expresa, toma conciencia de sí mismo, se reconoce como proyecto inacabado, pone en cuestión sus propias realizaciones, busca nuevas significaciones y crea obras que lo trascienden. Si bien para Cabrera (2018) es una definición difícil de operacionalizar en términos presupuestales y a la vez muy general, es una definición que elige por ser producto de un acuerdo entre los Estados miembros del mencionado organismo internacional, al tiempo que ha sido una definición referente para todos ellos en posteriores convenciones y declaraciones, así como para las legislaciones nacionales de muchos entre los que se encuentra Uruguay.

Entiende, por otra parte, que las PPSS son cursos de acción y flujos de información, relacionados con un objetivo público definido en forma democrática, que se desarrollan en el sector público con la participación de la comunidad y el sector privado.

Este autor para definir la política cultural toma a Texeira Cohelo (1997) quien la define como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios, con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población, y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas. Es así que la política cultural se representa como un conjunto de iniciativas tomadas por dichos actores buscando promover la

producción, distribución y uso de la cultura, así como la preservación y difusión del patrimonio histórico.

De todo esto, queda dilucidado que es el Estado a través de sus políticas culturales quien debe velar por el ejercicio de las mismas en libertad, creatividad y disfrute. Siendo impensable el desarrollo cultural de un país por fuera del accionar estatal. Dicho accionar está basado en las PP en cultura llevadas adelante por un conjunto específico de instituciones que forman parte del Estado, a quienes además se les asigna un presupuesto para su correcto desempeño.

CAPÍTULO III: Estudio de caso

3.1. Cultura como derecho humano

El teatro puede comprenderse como una forma particular de mirar y significar la realidad social. Esta perspectiva se fue configurando históricamente como practica artística, género dramático e institución cultural. Desde esta mirada el teatro se presenta tanto como metáfora del mundo social y como practica inserta en la vida cotidiana.

Desde un enfoque comunicacional, (Villegas, 2025) plantea que el teatro puede ser analizado como un discurso social, en el que se articulan múltiples signos – verbales, gestuales, visuales, estéticos y culturales - con el fin de producir sentidos e imaginarios sociales compartidos.

Estos discursos se sostienen en códigos legitimados dentro de un sistema cultural específico. La cultura puede comprenderse como un sistema simbólico mediante el cual los grupos sociales producen significados. A través de estos procesos se construyen valores compartidos y tradiciones culturales.

Las Políticas Culturales pueden entenderse como dispositivos de comunicación simbólica. Estos dispositivos operan con códigos propios de cada contexto histórico y sociocultural. Toda practica cultural presupone determinadas competencias interpretativas por parte de sus públicos. Desde esta perspectiva, el discurso teatral se inscribe en procesos de comunicación cultural intencionados. Los códigos empleados responden a marcos de legitimación cultural específicos. Estos procesos suponen la transmisión de claves simbólicas. Dichas claves se articulan con los proyectos políticos y culturales de quienes producen y gestionan la política cultural.

Las producciones teatrales comunican imaginarios sociales. Estos imaginarios legitiman imágenes del mundo y sistemas de valores vinculados a los intereses de quienes detectan capacidad de producción y selección cultural.

La teatralidad puede entenderse como una construcción cultural. En ella se privilegia la dimensión visual y performativa de la experiencia social. Por lo tanto, la teatralidad social constituye una práctica social históricamente situada.

El concepto de teatralidad social, permite identificar practicas diversas, algunas artísticas cuyo rasgo distintivo es su carácter escenificado. Las practicas escénicas pueden exceder la intencionalidad estrictamente estética. En este marco, el teatro se configura como una practica

escénica específica. A través de un texto teatral, construye un espectáculo mediado por códigos estéticos legitimados en un sistema cultural determinado.

El texto teatral puede comprenderse como una forma particular de discurso, que al igual que otras prácticas escénicas, articula un proceso comunicacional complejo y que utiliza una multiplicidad de signos legitimados en un contexto histórico y cultural.

La historia del teatro puede leerse como un proceso de disputas simbólicas y desplazamientos de hegemonía. Los discursos teatrales son producidos por sujetos individuales o colectivos, estos sujetos se encuentran ideológica y culturalmente situados dentro de la estructura social.

La selección de determinados públicos resulta indicativa de los posicionamientos culturales y políticos de quienes producen y de la importancia del grupo social representado.

La construcción de la historia del teatro supone la articulación entre el discurso teatral y el discurso histórico. el teatral y el histórico, el teatral como aquella pluralidad de prácticas que dentro de una tradición o sistema cultural es denominado “teatro” por el discurso crítico y el discurso histórico, mientras que el discurso histórico (la historia del teatro) es un discurso específico cuya función es dejar constancia objetiva de los procesos de transformaciones experimentados por los discursos teatrales.

Toda historia cultural implica procesos de inclusión y exclusión. Gran parte de la historiografía teatral latinoamericana ha privilegiado producciones acordes a los sectores culturales dominantes

Esta orientación ha favorecido estéticas asociadas y modelos culturales europeos. Como consecuencia, se han invisibilizado producciones provenientes de sectores culturalmente no hegemónicos. La historia del teatro en América Latina ha mostrado una tendencia monocultural. Este enfoque ha privilegiado el texto dramático y el discurso verbal

El teatro necesita ser entendido como medio de acceso, permanencia o cuestionamiento de poderes. El teatro es un objeto cultural cuyas transformaciones se interrelacionan con los cambios en los proyectos políticos y culturales de los sectores productores de cultura, los cuales a su vez se incorporan dentro de la conflictividad de poderes coexistentes en cada momento histórico.

El “teatro” es entonces un discurso cultural en el cual los emisores utilizan los códigos de la teatralidad legitimada para adecuar su intencionalidad y a la posibilidad de comunicar su imaginario social a través de un mensaje a los espectadores.

“la palabra cultura contiene en sí misma la tensión entre producir o ser producido” (Eagleton, 2000:16-17), en tanto somos socializados dentro de una cultura y a la vez también somos capaces de crear y reivindicar nuevas formas de vida.

Es por esto que se entiende la cultura como algo que atraviesa, que caracteriza a todos los actores y sectores que tiene la capacidad de producir prácticas que contribuyen a cambiar las formas de vida. En una sociedad que se piensa diversa e intercultural es necesario asignarle a la mediación cultural un nuevo rol, en tanto puede ser considerada no solo como una herramienta que medie en conflictos de su ámbito, sino que también los propicia y que además busque incluso generar respuestas a conflictos latentes invitando a configurar otras formas de entender y habitar el mundo y la cultura que nos rodea y configura en nuestras subjetividades.

Develar conflictos en torno a miradas hegemónicas, formas de interpretar y de ver el mundo y de construir sentido común es lo que permite deconstruir esquemas de interpretación.

Es así que las políticas culturales que despliega el Estado no solo buscan garantizar los derechos culturales en términos de acceso sino sobre todo promover el desarrollo y la equidad para el desenvolvimiento de las diferentes culturas que configuran la sociedad a partir de la distribución de condiciones de producción cultural.

Al mismo tiempo, la mediación cultural en la región implica necesariamente un punto de vista intercultural el cual parte de la idea de una sociedad atravesada por relaciones de fuerza y disputas de poder y desde allí es que se conciben PP donde el Estado debe ejercer un rol de igualdad siguiendo un paradigma de justicia social en el que se comprenda que todos los actores de una comunidad están en igualdad de condiciones para desarrollar libremente sus expresiones culturales o disfrutar plenamente y compartir sus prácticas y saberes con el resto de la sociedad. Debe desplegar acciones que estén al servicio de la construcción ciudadanía, que parta de la concepción de cultura como un derecho que no solo se garantiza fomentando la creación, distribución y acceso a producciones culturales sino también involucrando a la comunidad en la disputa en torno a la construcción de sentido.

Si bien hay actores que consideran que se puede mediar sin tomar posición López, Pérez (2020) hacen referencia a la mediación cultural como un proceso de construcción dentro del territorio artístico que se hace presente ante la necesidad de articular ciertas prácticas que no se circunscriben ni en lo propiamente artístico ni en la cooperación dado su profundo carácter creativo, personal y estético. Consideran que la “mediación cultural” permite ejercer desde lo

cotidiano una praxis extraordinaria (el proceso artístico) que genera con su acción – reflexión una consecuencia en un contexto concreto.

La creación a través de procesos de mediación requiere de tiempo, involucramiento, y empatía con un contexto específico que quizás esté alejado del centro del arte, en tanto el componente de implicación humana y social lleva a trabajar respondiendo a un compromiso social

3.2. La Comedia Nacional como política cultural

La Dirección Nacional de Cultura (DNC) es creada como unidad ejecutora, dentro del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) en la rendición de cuentas del año 2007. Dicha creación genera un cambio trascendental vinculado con la descentralización y transformación de las Políticas culturales, mediante la incorporación de los derechos culturales y la ciudadanía cultural al accionar de la DNC.

En cuanto a la descentralización, esto tiene relación con la nacionalización del MEC, la desmaterialización del alcance de las acciones del mismo y de la DNC extendiéndola a todo el territorio nacional, lo cual se consolida mediante criterios nacionales en cuanto a políticas públicas en cultura, y acciones coordinadas llevadas adelante por la DNC con las Direcciones de cultura de la Intendencias departamentales. Esto conlleva a un acuerdo que postula a la cultura como una política de Estado inclusiva, lo cual se continúa trabajando con los sectores artísticos profesionales, con los actores y gestores culturales de todo el país.

En el año 2010 se insiste con algunas concepciones que se entienden como pilares fundamentales de las PP en cultura en Uruguay, por ejemplo, la concepción de que las mismas no pueden ser solo para los artistas, ni para sectores o clases medias -generalmente la población objetivo de las actividades artístico - culturales en el país-, es por esto que la creación de un área de “ciudadanía cultural” adquiere un protagonismo relevante.

Las PP referidas a la cultura en Uruguay poseen una singularidad que las hace diferentes respecto a otros países, dado que en Uruguay no existe un Ministerio de Cultura en sí mismo, sino que es un Ministerio de Educación y Cultura.

Uruguay, a su vez, posee una estructura político administrativa con 19 intendencias departamentales que tienen autonomía establecida a nivel constitucional, independientes al gobierno central.

En este marco las coordinaciones entre el nivel nacional y los gobiernos departamentales no impiden que se impulsen programas y proyectos de descentralización. A partir de la reforma constitucional de 2009, se profundiza este proceso con la creación de los Municipios como tercer nivel de gobierno responsables de la gestión y promoción cultural en su territorio, lo cual amplía y complejiza el alcance de las políticas culturales.

Entre los objetivos de la DNC están los de establecer criterios, conceptos y ejes de PP en cultura. El área de ciudadanía cultural se creó en el año 2009 por resolución interna como eje fundamental de las políticas impulsadas por la DNC, comprendiendo que la producción de cultura y el acceso al goce de la misma por parte de los ciudadanos no son exclusivos de un sector de la población, sino que deben alcanzar a toda la sociedad.

Los derechos culturales en Uruguay deben ser un hecho para todos los ciudadanos sin importar su condición jurídica, legal, salud, edad, etc. No solo pueden expresar y disfrutar la cultura, sino que también tienen la capacidad de producirla.

Es posible afirmar que se ha consolidado un cambio de paradigma en la forma de entender las PP en cultura en Uruguay, fue una transformación que se enriqueció a lo largo del tiempo, en un impulso hacia la dimensión social e inclusiva de la cultura, a la democratización de la producción, al fomento de la diversidad cultural se sumaron acciones que reforzaron el estímulo de la producción artística de calidad y profesional.

Se consideró que no era posible que las PP en cultura de este país estuvieran orientadas únicamente a un tipo de expresión cultural o a una sola de las artes. Se entiende que la cultura en Uruguay es variada, heterogénea y desde el Estado se debe dar lugar a todas y todos sin privilegios específicos. A raíz de estas modificaciones también se observó un cambio en la aceptación y apropiación de las PP en cultura por parte de la sociedad.

En definitiva, es innegable que ha habido una apertura fundamental por parte del Estado a través de la DNC en cuanto al desarrollo de PP en cultura.

La IM tiene como dependencia varias unidades administrativas, dentro de las cuales se encuentra el Departamento de Cultura y la división de promoción cultural, cuyo cometido es, entre otros, desarrollar, organizar y financiar actividades artísticas profesionales que se desarrollan en las unidades que integran la división, así como también asegurar en elencos estables programaciones artísticas que incluyan en forma equilibrada a mujeres y varones, colectivos invisibilizados, y la mayor diversidad de expresiones culturales de autorías locales, asegurando la presencia de los elencos estables departamentales en los diversos barrios de Montevideo como forma de circulación cultural descentralizada.

El Departamento de Cultura tiene como objetivo asegurar a la ciudadanía del Departamento de Montevideo sin distinción alguna el pleno goce en el ejercicio de los derechos culturales, así como el pleno desarrollo de la diversidad cultural local, y promover, desarrollar y coordinar las

actividades culturales departamentales en la red de infraestructuras culturales centrales, así como en la red de cultura comunitaria barrial.

Otro de sus cometidos es asegurar el desarrollo de la actividad cultural como constructora de convivencia en los espacios públicos, promover el acceso democrático al universo cultural y simbólico, y a la expresividad cultural como una dimensión básica de la vida humana.

La Comedia Nacional Uruguay, forma parte del área de promoción cultural del departamento de cultura de la IM.

En cuanto a sus orígenes: en noviembre del año 1947, las instituciones que representaban el quehacer teatral conformaban la Casa del Teatro; En 1946, el entonces gerente general del SODRE, Héctor Laborde, propone en una sesión del Consejo ejecutivo, la creación de una Comedia Nacional estable solicitando sugerencias al Sindicato Uruguayo de Actores (SUA).

Dicha propuesta y esfuerzo de creación se diluye en el año 1947 en un debate parlamentario. El 17 de abril de 1947 Andrés Martínez Trueba -intendente de Montevideo- firma la resolución a partir de la cual se crea la Comisión de Teatros Municipales (CTM) para asesorar en la dirección y administración de los teatros de propiedad municipal.

Montevideo tenía en aquel entonces una población de 800 mil habitantes, y mientras contaba con cerca de 100 salas cinematográficas, sólo funcionaban tres teatros en forma permanente. El 21 de abril del mismo año, Martínez Trueba da posesión a los integrantes de la Comisión de teatros Municipales, definiendo los criterios que guiarán dicha actividad, dentro de los cuales se establece que los teatros Municipales tendrían como misión fundamental cumplir con las obligaciones del municipio en cuanto al fomento de la cultura de los habitantes del departamento, siendo sus fines primordiales todo aquello que estimule en el pueblo su mejor capacitación moral e intelectual, y en sus individuos, la facultad creadora de que estén dotados manifestando además el propósito de colaborar con los municipios del interior. Nunca el fin sería el lucro económico.

Es así que se publica en la prensa un comunicado, convocando a los artistas teatrales donde el consejo directivo de SUA, autorizado por la comisión de teatros municipales, exhorta a actrices y actores locales a concurrir a una reunión en el instituto Verdi, donde el en ese entonces presidente de la Comisión de teatros municipales (CMT), Justino Zabala Muñiz, se referirá al problema del teatro nacional y sus posibilidades de solución.

En dicha reunión Zabala Muñiz afirmó que el propósito fundamental de la convocatoria era formar la Comedia Nacional. Teniendo presente que, si bien la densidad de nuestra población y de nuestra cultura no nos permitía tener un teatro como el de Francia, afirma la necesidad de trabajar despacio para lograrlo, culminando con una sugerencia aprobada en la asamblea, en cuanto a que el consejo directivo de SUA procedería a designar delegados para constituir una comisión especial de asesoramiento a la CMT.

El SUA fue la única delegación que presentó por escrito el criterio del gremio que sirvió como punto de partida para estructurar las bases de la Comedia Nacional.

Posteriormente se deciden crear dos comisiones encargadas de officiar como jurado en la selección de obras y actores para la futura Comedia Nacional, con el propósito de recurrir exclusivamente a directores e intérpretes nacionales.

Finalizando el mes de agosto del año 1946 el intendente destina los fondos para que la Comedia Nacional fuera una realidad antes de terminar la temporada 1947. El jueves 7 de agosto del año 1946 se clausura la inscripción de aspirantes para integrar la Comedia Nacional, y el 16 de agosto se efectúa la primera prueba de selección, mientras tanto la comisión de lectura seleccionaba las obras que integraron la primera temporada de un total de 45 textos nacionales.

El acto inaugural se desarrolló en el foyer del Teatro Solís donde el senador Justino Zabala Muñiz y el intendente de la ciudad de Montevideo Martínez Trueba coincidieron en que la Comedia Nacional fuera sostenida por partes iguales entre el Estado y la IMM.

Cabe destacar que las entradas para dicho debut tuvieron precios de carácter popular con el fin de que la temporada cumpliera con los propósitos culturales que dieron origen a su organización libre de lucro, y los precios además no señalaban la jerarquía del espectáculo, sino el ánimo de ofrecer la mejor representación a precios que estuvieran al alcance de las clases populares.

Previo al estreno de “El León ciego” de Ernesto Herrera el Dr. Emilio Furgoni -en nombre de la casa del teatro- señaló lo significativo de esa temporada para la vida de nuestra cultura, donde la Comedia Nacional sería el exponente de la capacidad creadora del Pueblo, facilitando ese aporte cultural que nos distinguiría en el mundo, considerando que el teatro de un país vale como síntesis expresiva de los modos de hacer y de sentir, por lo que es el reflejo fiel del sentido histórico que tiene cada nación.

La creación de la Comedia Nacional se concreta al coincidir una serie de factores, la necesidad latente en el público en momentos en que la política peronista impedía la llegada de elencos a

nuestro país, la apreciación de los actores profesionales, la conformación de la casa del teatro, así como la adquisición de dos salas teatrales por la IMM.

El alto nivel de participación orgánica de la gente del teatro para instrumentar las bases de la Comedia Nacional posibilitó que el proyecto no se tomara solo como una temporada esporádica dentro del período político planificado, sino que se le diera un carácter de permanencia y sentido de futuro.

La Comedia Nacional, a través de sus obras se manifiesta como vehículo privilegiado para la representación y crítica de la realidad social. El estudio de sus obras teatrales permite visualizar cómo sus recursos expresivos y dinámicas narrativas se articulan con contextos históricos

específicos permitiendo interpretar el teatro, no sólo como un entretenimiento sino como un registro cultural y una herramienta de reflexión colectiva.

A continuación, se presentará el análisis de algunas de las obras más significativas de estos últimos tres años, por su aporte a la visibilización de problemáticas sociales y por la manera en que la Comedia Nacional pone en escena diversas realidades de nuestro contexto social, así como también los principales aportes surgidos de las entrevistas realizadas

3.3. Resultados del estudio de caso

“ESTUDIO PARA LA MUJER DESNUDA”

La Comedia Nacional reestrena en el Teatro Solís (2023), en un escenario “desnudo”, el estudio para una novela de Armonía Somers “La mujer desnuda”. Leonor Courtoisie directora y dramaturga invitada por el elenco, logra poner en escena y reescribir dicha novela, generando a través de una traducción escénica la obra “Estudio para la mujer desnuda”, proponiendo un estudio, una investigación sobre lo que actores y directores conocen de la novela original.

A modo de adaptación, esta obra se presenta como un acontecimiento propio, una mujer que al cumplir 30 años se corta la cabeza y al volver a colocársela se despoja de su moral, su identidad y también de su ropa. Esto inquieta a todo un pueblo. La novela en sí, es una perturbación moral y poética que atentó contra la calma burguesa de aquel Montevideo conservador (1950) y que hoy, medio siglo después, nos convoca y llama a la reflexión de cómo aún sigue perturbando la libertad, la fuerza y poder onírico de una mujer desnuda.

Según plantea Bernardo Borkenztein (2022), crítico de teatro, en su espacio en la revista Dossier, hace referencia a como la presencia de Rebeca Linke, interpretada por la actriz Florencia Zabaleta irrumpe para confrontar a un pueblo adormecido, con una imagen de sí mismo que no está dispuesto a reconocer.

Linke despliega un amplio espectro emocional en su vínculo con los otros personajes, revelando una autenticidad inédita en una comunidad que opera como un coro y en la que los sujetos parecen vivir vidas ajenas a sus propios deseos.

En esta obra, la desnudez física se vuelve secundaria frente a la materialidad simbólica que encarna Rebeca Linke.

En un momento de la puesta, intensos focos de luz, se dirigen hacia el público, devolviéndole la mirada de la mujer desnuda, generando una experiencia de confrontación sensorial que suspende momentáneamente la reflexión racional

Eva, interpretada por la actriz Roxana Blanco, cuenta que la noche del día en que Linke cumplió 30 años, sucedió lo que tanto temía: el vacío. Ante ese vacío existencial, Eva, que al igual que Gradiva (interpretada por la actriz Alejandra Wolff) como facetas de una misma subjetividad, narra la huida de Rebeca Linke de su propia fiesta de cumpleaños, hacia una casa en la pradera, donde

mediante un acto de carácter taumatúrgico se transforma en una figura sobrenatural dispuesta a irrumpir en el pueblo, y a confrontar a sus habitantes con aquello que no logran asumir: el deseo.

Ese deseo, que según Borkenztain constituye un rasgo central de la condición humana, se vincula con la necesidad de ser visto y reconocido por los otros, encontrando en su mirada la confirmación de la propia existencia

En un pueblo regido por mandatos de una divinidad masculina, que exige la postergación del deseo, en nombre de una promesa trascendente, los habitantes se ven confrontados con la materialidad del cuerpo desnudo de Rebeca Linke, anclado en el presente, deseante y vivo.

Por otra parte, Florencia Dansilio del semanario Brecha (2022) hace hincapié en el teatro como acontecimiento, señala inmanencia, confusión y acontecimiento en la obra de la Comedia Nacional. Cita a Alain Badiou (filósofo, dramaturgo y novelista francés) tomando su definición de teatro "... como la presentación de una idea trascendente en la inmanencia de la escena" (Dansilio, 2022). "El teatro encarna la posibilidad de inmanentizar una idea, de hacer presente en un espacio y tiempo concreto, algo que va más allá de la concretud compartida" (Dansilio, 2022) Plantea que el teatro se encuentra entre inmanencia y trascendencia, sin ser absorbido por ninguna de las dos, y siendo el texto lo que permite mantener esa tensión.

La puesta en escena de "Estudio para la mujer desnuda", en la sala principal del Teatro Solís, se vale de múltiples capas de vestuario de gran peso simbólico que lejos de ocultar permiten poner en evidencia la tensión que atraviesa la obra.

Florencia Zabaleta, dirigiéndose al público en la piel de Rebeca Linke, presenta un acto, una idea, y consciente de ese despojo y de todo lo que en él se elude nos dice que esto es la representación de una idea - más que de una historia o una trama -, siendo quizás el principal tema u objeto del teatro. La recepción de la obra se encuentra mediada por una sensación de incomodidad que no proviene de la desnudez corporal en sí, sino del modo directo y sin mediaciones en que esta es puesta en escena. Incomodidad por el encuentro no siempre armónico de lenguajes teatrales disímiles, que se dan en ciertos desfases entre el dispositivo escénico y el código de la actuación. Incomodidad expositiva del público al verse señalado por las luces y por la mirada de los actores y actrices en escena, desafiando a desvestirse, obligando a jugar el rol del pueblo, depositario de una sobre explicación de la trama, invitándolo a movilizarse por una causa que apenas conoce o intuye. Incomodidad al salir, al ir reconociendo las diferentes sensaciones que deja el relato, desarmándolo y cotejando con el entorno que aplaude, que sigue buscando, porque esta obra produce evidencias explorando la confusión.

“Estudio para la mujer desnuda” es una obra que invita a dialogar a una comunidad sobre aquellos temas no resueltos, feminismo, violencia machista, libertad individual, sujeción a las normas, condena social, entre otras cuestiones cotidianas y presentes, y sobre las formas disponibles para representarlas y actualizarlas en escena, y es allí donde aquello que se genera en la experiencia teatral y se extiende más allá del aplauso final, desplaza a la obra del terreno de la repetición y de lo previsible, habilitando un teatro del acontecimiento que no se limita a lo estético, sino que adquiere una dimensión social.

“LA TRÁGICA AGONÍA DE UN PÁJARO AZUL”

La Comedia Nacional, dentro de su temporada 2022 denominada “Arde” también estrena “La trágica agonía de un pájaro azul”, una tragicomedia de la escritora chilena Carla Zúñiga dirigida por Domingo Milesi, en la sala principal del Teatro Solís.

Es una comedia negra que a través del humor aborda temas complejos tales como la muerte, el suicidio, la soledad, el vínculo madre hija, entre otros; cuestiona los mandatos sociales y realiza una crítica social combinando una mirada irónica.

Es una obra en la cual no se impone el mensaje de manera explícita, sino que el problema que aborda se representa. Nina (Floencia Zabaleta) es una mujer de 40 años que decide suicidarse, no quiere vivir más y comenta con todos aquellos que la rodean por qué lo va a hacer y solo desea que acepten su decisión. No quiere que sientan lástima ni que la convenzan de no hacerlo, solo desea realizar las paces consigo misma -o con su historia- antes de irse.

Es una mujer que considera que no se ajusta a los estándares sociales de lo que se espera de una mujer, no se siente bella ni amada por un hombre, y la maternidad se le truncó con el fallecimiento de su única hija, Paula.

Su madre, Ema, (interpretada por la actriz Roxana Blanco), es una mujer que a la vez que le expresa que la quiere mucho la golpea, mientras declara que su hija es todo para ella, va a buscar diferentes estrategias que solo reafirman la realización femenina desde un mandato patriarcal, para que su hija cambie de parecer, sin lograrlo.

La madre resiste, asistida por sus amigas - interpretadas por las actrices Alejandra Wolff, Cristina Machado, Natalia Chiarelli - prejuiciosas o escondedoras, que transitan por la casa representando mundos enfrentados, anacronismos con apariencia de mujer y que además no creen en Nina.

“La trágica agonía de un pájaro azul” expone temas que problematizan la convivencia, la obra revisita críticamente los traumas y los mandatos que atraviesan a los personajes, se construye a partir de ambigüedades y recursos de teatralidad que atenúan, en algunos pasajes, la incorporación plena de un registro trágico.

El espacio escénico —una casa habitada por múltiples personajes— reúne un conjunto de figuras arquetípicas, entre las que se inscriben la inmigrante, el travesti, quien creció en la perrera, la compañera del supermercado, una psicóloga, un pájaro y un payaso. Las canciones, de letras directas y explícitas, enumeran las adversidades que atraviesan a la protagonista y contribuyen a reforzar el sentido de la propuesta. En este marco, la obra se desplaza en un equilibrio inestable, donde la progresión de la acción va acotando el núcleo dramático, bajo la presencia latente de la muerte.

La obra aborda temas delicados, y comienza a abrir la reflexión y el sentido desde el humor, acerca al espectador desde la comedia, y luego comienza a profundizar hasta llegar al drama. Es a través del humor que se habilita la cercanía a la trama, en tanto el humor también ayuda a problematizar. El público no es indiferente a lo que sucede, se ríe, se conmueve frente a estas temáticas como el suicidio, los vínculos, temas que están en tensión a nivel social, a veces dividiendo las aguas, la obra invita a repensar.

El día 21 de julio de 2022, luego de la obra, y en el marco de las actividades sobre prevención del suicidio, (siendo el 17 de julio el día de prevención del mismo), la Comedia Nacional pos función realiza un coloquio con especialistas, entre ellos el Psicólogo Alejandro de Barbieri y de ONG, Último Recurso, Silvia Peláez, brindando una charla que se denominó “Suicidio y salud” como otro de los ejes de la obra, en tanto el suicidio es el móvil central que desencadena la acción dramática.

“La trágica agonía de un pájaro azul” es una obra que refiere a conflictos de mujeres, que expone dolores y angustias históricas que han sufrido las mujeres en roles como el de hija y madre, etc., y expresa una mirada crítica al patriarcado en cuanto a cómo se construyen esos vínculos y una realización femenina desde una mirada patriarcal y heteronormativa

.

“TRILOGÍA DE LA INDIGNACIÓN “

En esta obra se unen la Comedia Nacional con el Teatro independiente (F.U.T.I), la obra del autor catalán Esteve Soler (1976), cuestiona y pone sobre la mesa tres pilares de la sociedad: el amor

-interpelando el amor romántico-, la democracia y el progreso. En esta trilogía cada obra se plantea de manera individual, tres temáticas relevantes en sí mismas que a la vez engloban una totalidad, y tienen la indignación como hilo conductor.

El autor muestra cómo nuestro sistema, nuestra vida social, deconstruye y de alguna manera “destroza”, sacando a relucir las miserias en relación a dichos conceptos, invitando a reflexionar sobre esos tres pilares de la sociedad. Los interpela, los expone de una manera no habitual, quitándole lo romántico y lo positivo, para visualizar qué sucede. Proponiéndolos desde un humor corrosivo es que cuestiona y se cuestiona a sí mismo, realizando catarsis sobre cuestiones con las que convivimos.

En Trilogía de la indignación, “Contra el progreso” la falta de empatía y la ausencia de humanidad y atención incomodan. Atraviesa el concepto de progreso y el autor lo transversaliza en historias cotidianas que contienen un componente absurdo, cada escena aborda su universo cotidiano y su universo mágico, entre la cercanía en dicha cotidianidad de las situaciones y la lejanía dada por el componente absurdo es que interpela, logrando el autor trabajar conceptos relevantes.

La obra interroga nociones como progreso y progresismo, cuestionando por qué estas ideas se instalan como horizontes incuestionables y por qué generan una persistente fascinación social. En este marco, Soler (1976) desarrolla una crítica directa al egoísmo y a una realidad que ha sido deformada por las propias prácticas humanas. Mediante el culto al cuerpo y a la apariencia como síntoma de progreso, lo superfluo de la admiración que despierta tener la voluntad suficiente como para intentar parecerse a una máquina.

La obra recorre las situaciones planteadas donde el absurdo se acerca demasiado a la realidad. Los humanos allí representados fortalecen sus vínculos con las tecnologías, mientras van olvidando al otro que tienen enfrente. El autor se cuestiona, ¿qué sucede si perdemos la empatía?, mientras sus personajes van perdiendo su condición de humanos. Según plantea Sofía Puvill (2022), en *cooltivarte*, revista de arte y música para el mundo, ironía, sátira y provocación son las constantes en las tres obras, Soler busca la reflexión y la provocación pasa a ser el eje más punzante, que nos invite a mirarnos críticamente y a problematizar nuestras propias certezas, promoviendo un ejercicio de análisis y reflexión, que nos lleve a pensar sobre las formas en que elegimos vivir, los criterios que orientan nuestras decisiones y los fundamentos que las sostienen, habilitando la duda y la emergencia de la incertidumbre, y suspendiendo momentáneamente el razonamiento instrumental para captar los sentidos que se despliegan en esta triple propuesta, presentando los problemas y dejándolos a juicio del espectador.

En Trilogía de la indignación, “Contra el amor”, investiga los diferentes matices de lo que se entiende por amor; en tanto en Trilogía de la indignación “Contra la democracia” mediante un conjunto de relatos plantea la pregunta: ¿aún hay alguien que cree que son los ciudadanos quienes gobiernan las ciudades?

La utilización de los conceptos de progreso, amor y democracia son la excusa para transmitirnos sus intenciones, impulsarnos a pensar y conducirnos hacia un debate interno sobre el comportamiento humano y social.

En las 3 obras el autor invita a reflexionar con preocupación e insistencia minuciosa sobre nuestras concepciones, se polemiza sobre la condición humana, en la contemporaneidad, haciendo convivir el humor con el horror.

“LAS ACTAS”

Las actas, producción de la Comedia Nacional con dramaturgia y dirección de Margarita Musto, se inscribe dentro del teatro documental contemporáneo, al tomar como material escénico declaraciones reales del coronel retirado Gilberto Vázquez ante el Tribunal de Honor del Ejército en 2006. La obra no propone una reconstrucción ficcional de los hechos vinculados al pasado reciente, sino que expone el documento como palabra viva, trasladando al escenario un discurso que conserva su densidad institucional, sus silencios y sus contradicciones.

Desde la crítica teatral se ha señalado que uno de los principales aciertos de la propuesta reside en la decisión de no mediar ni contextualizar excesivamente el material documental. En este sentido, Las actas coloca al espectador frente a un discurso que se despliega sin atenuantes, generando una experiencia de incomodidad que obliga a una lectura ética activa. Según reseñas especializadas, la obra transforma al público en testigo de un relato que interpela directamente las formas en que la sociedad uruguaya ha procesado —o postergado— las discusiones sobre memoria y responsabilidad institucional (El Observador, 2022).

La dramaturgia de Musto trabaja el documento desde una lógica de selección y condensación, evitando el subrayado moral. Esta elección ha sido destacada por la crítica como un recurso que potencia el impacto político de la obra, ya que el teatro no ofrece respuestas ni juicios explícitos, sino que habilita un espacio de interrogación. De acuerdo con análisis críticos, esta ausencia de mediación refuerza el carácter testimonial del espectáculo y desplaza el sentido hacia la reflexión del espectador (Montevideo Portal, 2022).

En términos escénicos, la puesta en escena se caracteriza por una estética austera y despojada, que prioriza la palabra y el trabajo actoral por sobre los recursos visuales. La crítica ha señalado que esta sobriedad no responde únicamente a una decisión formal, sino que constituye una toma de posición ética frente a la representación de la violencia estatal. Al evitar el espectáculo de la violencia, la obra se centra en el efecto simbólico del discurso y en su capacidad de revelar las fisuras del relato institucional (Montevideo Portal, 2022).

Uno de los ejes conceptuales más relevantes que atraviesa *Las actas* es la noción de “honor”, entendida como categoría central en los tribunales militares. La obra expone la distancia entre este concepto y las prácticas que las propias declaraciones dejan entrever, poniendo en cuestión su legitimidad ética. La crítica ha observado que el texto y la puesta en escena permiten que sea el propio discurso el que evidencie estas contradicciones, sin necesidad de una condena explícita, lo que refuerza el carácter político de la propuesta (El Observador, 2022).

En este marco, *Las actas* puede ser leída como una intervención cultural que contribuye a la construcción de memoria colectiva. Al formar parte del repertorio de la Comedia Nacional, la obra se inscribe en una política cultural pública que reconoce al teatro como espacio de debate social y de elaboración simbólica del pasado reciente. Según la recepción crítica, esta dimensión institucional refuerza el alcance de la obra, ampliando su impacto más allá del hecho artístico y situándola en el terreno de la reflexión pública (Montevideo Portal, 2022).

Las actas se configuran como un dispositivo teatral que, a partir del uso de documentos oficiales, habilita una experiencia de confrontación ética y política. La crítica coincide en señalar que su potencia no radica en la reconstrucción histórica ni en la ficción, sino en la capacidad de exponer una palabra que aún incomoda, sostiene abiertas las preguntas sobre memoria, verdad y responsabilidad en la sociedad uruguaya contemporánea.

A continuación, los principales aportes surgidos de las entrevistas complementan y profundizan estas reflexiones, abriendo paso al análisis de los testimonios recogidos que permiten contrastar y enriquecer lo planteado en las obras.

En este marco la primera entrevista adquiere relevancia y un aporte significativo pues en ella **Florencia Zabaleta**, actriz con 16 años en la CN presenta una visión completa sobre el rol y la responsabilidad de un elenco teatral público. Su aporte principal se centra en la idea de que la cultura es un derecho humano fundamental y que la CN como institución pública tiene la misión de garantizar a toda la ciudadanía. Los puntos claves de su argumento son: la cultura como derecho y servicio público similar a otros provistos por el Estado. El acceso y la inclusión, donde menciona iniciativas como entradas populares, giras descentralizadas en barrios, convenios con instituciones educativas, subrayando la necesidad de abordar la percepción de que el teatro es un espacio elitista, con el objetivo de que el público perciba que es un espacio que le pertenece. La actriz también hace hincapié en el fortalecimiento del tejido cultural, visualizando que el teatro no solo debe ser un espacio de creación que conjuga tradición y contemporaneidad, sino que también debe fomentar el pensamiento crítico lo cual se logra a través del diálogo con la audiencia, de la realización de conversatorios, la promoción de la dramaturgia nacional, y la colaboración con artistas de otras disciplinas. Considera, además que la estabilidad laboral de un elenco subvencionado no es un privilegio sino un derecho que permite a los actores y actrices desarrollar su profesión en profundidad, entendiendo que dicha profesionalización continua se traduce en una mayor calidad artística en las producciones y en el reconocimiento del teatro local incluso a nivel internacional. Zabaleta enfatiza además en que el manejo de fondos públicos implica una gran responsabilidad y transparencia. Plantea que, si bien las decisiones artísticas deben ser audaces y arriesgadas, no siempre tienen que ser un éxito comercial, considera que el arte es una búsqueda no una producción en serie y que el fracaso, si se aborda con convicción y trabajo es parte de ese proceso. Considera que el verdadero propósito del teatro no es dar respuesta sino generar las preguntas correctas, que impulsen a la sociedad a reflexionar y a buscar un futuro mejor. El aporte de Florencia Zabaleta destaca la doble función de la CN, por un lado, es un ente artístico de alta calidad y por el otro es una institución socialmente responsable que utiliza el teatro como una herramienta para la inclusión, el pensamiento crítico y la construcción de una identidad cultural compartida.

En esta misma línea, la entrevista realizada a la actriz **Alejandra Wolff** con una trayectoria de 28 años dentro del elenco, introduce una perspectiva que complementa la anterior al subrayar que concibe a la CN como un “milagro” y un “tesoro nacional” cuya existencia y estabilidad a lo largo de 78 años representan una resistencia cultural fundamental para nuestro país. Su visión se

centra en la idea de que la permanencia de un elenco estable y subvencionado, no solo garantiza el derecho a la cultura, sino que también fomenta el desarrollo artístico y la excelencia del teatro en el país. Los puntos claves de su argumento son: la cultura como necesidad y resistencia, para Wolff la cultura es más que un derecho, es una necesidad básica que enriquece el espíritu crítico y la imaginación. La existencia de la CN es un “milagro” en el contexto de un país con escaso aporte a las artes, lo cual subraya su valor como bastión de cultura. La actriz considera la estabilidad como base de la excelencia en tanto la dedicación exclusiva y la estabilidad económica que brinda ser parte de un elenco subvencionado, permiten a los actores y actrices una continua profesionalización, enfatizando en que el entrenamiento constante y la creación de un “lenguaje común”, permiten al elenco mantener un alto nivel de calidad y abordar cualquier tipo de producción desde clásicos hasta obras de vanguardia. Ella coincide en que la CN tiene el deber de ser un teatro popular e inclusivo accesible a todos los públicos, a través de precios asequibles y giras, en tanto tiene una responsabilidad social y artística. Además, debe funcionar como motor para el medio teatral ofreciendo oportunidades a directores, autores y otros profesionales además de poder mantenerse libre e independiente en sus contenidos. Hace hincapié en que la calidad artística que se deriva de la estabilidad del elenco, no solo beneficia a la ciudad, sino que también proyecta una imagen positiva del país en el exterior durante sus giras. La CN a través de su trayectoria y su compromiso con la excelencia contribuye a construir la identidad cultural del Uruguay. En resumen, el aporte de Alejandra Wolff se enfoca en como la estabilidad de un elenco subvencionado, además de un privilegio, es una condición indispensable que permite el desarrollo de una cultura teatral de alta calidad, la construcción de una identidad cultural y resistencia frente a la adversidad, convirtiendo a la CN en un pilar cultural para la sociedad uruguaya.

En sintonía con lo anterior, el principal aporte de la entrevista realizada a **Lucia Sommer** quien ingresa al elenco en el año 2012, es su visión crítica y reflexiva sobre el rol de la CN, señalando la brecha entre la intención de garantizar el derecho a la cultura y la realidad de la accesibilidad para los ciudadanos. A diferencia de otras entrevistas Sommer profundiza en las complejidades de lo que significa “cultura” y como la estabilidad del elenco, si bien fortalece su capacidad artística, no es suficiente por sí solo para superar las barreras sociales y económicas que enfrentan las personas. Los puntos claves de su reflexión se centran también en que la estabilidad del elenco es una fuente de profesionalización destacando que la estabilidad laboral y la regularidad de los estrenos (3 por año) permite a los actores y actrices un perfeccionamiento constante de su oficio. Al trabajar con una variedad de directores y textos, los miembros del elenco se mantienen en un proceso de crecimiento y aprendizaje continuo, lo cual se traduce en una mayor calidad artística y en la capacidad de la institución de asumir proyectos complejos. La actriz considera que la accesibilidad cultural va más allá del costo, que si bien la CN ofrece entradas a precios populares y descuentos, la accesibilidad no se limita a lo económico sino que la

verdadera barrera , según ella, son los obstáculos logísticos y de seguridad que enfrentan los habitantes de barrios periféricos, como la falta de transporte frecuente y la inseguridad, entendiendo que para estas personas la cultura se convierte en una “preocupación menor” ante problemáticas más inmediatas . Sommer visualiza el teatro como “disparador de debate” y no como enseñanza, afirma que el objetivo del teatro no es dar respuestas o “enseñar” a la audiencia, sino que es, poder establecer un diálogo con ella. Las buenas obras, independientemente de su origen histórico, deben ser un disparador para el debate social, invitando al espectador a cuestionar y a reflexionar sobre los temas presentados desde su propia perspectiva. Considera que en este sentido la función del actor es mantener ese diálogo y provocar la interpelación personal en cada persona.

Elizabeth Vignoli, una actriz de vasta trayectoria en el teatro independiente, y que se incorpora al elenco en el año 2023, resalta su perspectiva sobre el impacto transformador de la profesionalización económica de un elenco estable como la CN. Ella enfatiza en que ser un elenco estable subvencionado no solo garantiza la calidad artística, sino que también permite a los actores dedicarse por completo a su oficio, lo cual a su vez fortalece la conexión con la comunidad y con el desarrollo del teatro local. La actriz concibe al teatro como un fenómeno colectivo, que no se completa sin el espectador, como un agente de cambio individual. La obra de teatro no solo se debe entender, sino que también “debe despertar la sensibilidad” y “provocar la reflexión” en el espectador, quien con su imaginación le da sentido a lo que sucede en el escenario. Considera que nadie debería salir de una sala de teatro igual a como entró. Vignoli resalta la importancia de la CN en el ecosistema teatral uruguayo. Comparte al igual que la mayoría de sus compañeros que al ser un elenco subvencionado, la institución tiene la capacidad de ofrecer oportunidades de trabajo a una amplia gama de profesionales del medio, incluyendo directores, diseñadores y autores. Esto crea un vínculo vital con la comunidad teatral en general, fortaleciendo el tejido cultural, más allá de la propia institución. Finalmente destaca que la CN se diferencia por su capacidad de mantener un diálogo constante y profundo con la sociedad. Al tener los recursos y el tiempo necesarios, el elenco puede enfocarse en crear un teatro que “haga preguntas, interpele y emocione “reflejando y cuestionando la realidad de su tiempo, un legado que ha caracterizado al teatro uruguayo.

Joel Fazzi quien también se integra al elenco en el año 2023, se centra en la capacidad transformadora del teatro público y la CN como un lugar de pertenencia y formación. Su perspectiva, desde la experiencia de un actor recién llegado al elenco, resalta la importancia del teatro para abrir puertas, generar oportunidades que de otra forma no existirían. Fazzi cuenta como su primer contacto con la CN, en el liceo, fue una experiencia que le cambió la vida. Para él, el teatro no es solo entretenimiento, “es una fuerza transformadora “que puede despertar vocaciones y ofrecer a los jóvenes la posibilidad de vivir de un oficio al que de otro modo no

tendrían acceso. Subraya también, la importancia de que la cultura llegue a todos, especialmente a los jóvenes, para que puedan descubrir estas oportunidades. Considera que la CN debe ofrecer un repertorio amplio y plural que incluya clásicos, obras contemporáneas, dramaturgia nacional y voces emergentes, variedad como riqueza crucial para garantizar que todas las personas, sin importar sus gustos y trasfondos encuentren un lugar en el teatro público. Rechaza la idea de que solo ciertos tipos de textos alejan al público y defiende que la diversidad es la clave para generar interés y curiosidad. El actor también destaca la importancia de llevar el teatro a los barrios y plazas a través de iniciativas como el “Teatrino”. Este enfoque permite un contacto “bruto y primerizo” con la cultura para aquellos que no suelen ir al teatro, sin embargo, también aboga por la necesidad de que la gente pueda acceder al Teatro Solís para ver los espectáculos en su “esplendor”, defendiendo la calidad de la producción sin recortes. Fazzi valora la tradición de la CN, pero no como un concepto estático sino como algo sobre lo que se trabaja y se transforma. Manifiesta un profundo respeto por los actores que lo precedieron y reconoce el peso de la historia al subirse al escenario. Al mismo tiempo, celebra los cambios reales que está viendo en la institución, como, por ejemplo, la inclusión de mujeres en dirección y dramaturgia. Es enfático en que el teatro debe dialogar con la sociedad sin ser un panfleto, en tanto considera que su función no es decir a la gente lo que debe pensar sino usar la ficción y la actuación para abordar problemáticas sociales de forma sutil, provocando que la audiencia reflexione y repiense los temas por sí misma.

En relación a la gestión administrativa, Marina **Tort**, jefa administrativa de la CN se centra en la dimensión burocrática y política de la institución. Su perspectiva revela cómo la subvención y los procesos administrativos son la columna vertebral que permite el funcionamiento del elenco, así como la forma en que las políticas culturales de la IM influyen directamente en los objetivos artísticos. Tort afirma que la cultura es un derecho al que todos deben poder acceder. Para la CN esto no solo significa ofrecer espectáculos en salas tradicionales, sino también descentralizar las obras para llevarlas a barrios y ciudades del interior del país haciendo el teatro accesible más allá del centro de la capital. La jefa administrativa de esta institución explica que las políticas culturales de la CN están directamente alineadas con los objetivos del gobierno departamental (en este caso la IM). Destaca que la anterior directiva encabezada por Gabriel Calderón ha priorizado la internacionalización del elenco como un objetivo claro, lo cual se ha materializado en giras por Europa y colaboraciones con directores extranjeros. Tort detalla el procedimiento administrativo que rige el uso de la subvención, es una gestión económica bajo normativa pública. Explica que el dinero se asigna actualmente y que la dirección artística debe proyectar sus producciones en función de ese presupuesto. El gasto se rige por las mismas normativas que cualquier otro organismo estatal estableciéndose criterios estrictos para compras directas por excepción o licitaciones priorizando la transparencia y el presupuesto más bajo. Además, aclara

que los gastos asociados con viáticos y compensaciones para los actores y actrices en giras también se controlan bajo una normativa interna estricta.

Finalmente, la entrevista subraya la naturaleza cíclica y dependiente de los cambios políticos de la institución, los planes y enfoques están pautados por cada quinquenio y en años electorales los objetivos futuros de la CN dependerán de las nuevas autoridades departamentales y los nuevos directores artísticos.

Reflexiones finales

El presente documento constituye una aproximación inicial a un área de investigación poco explorada y pretende aportar datos que permitan estudios futuros, reconociendo que el abordaje total de la misma supera las posibilidades de una monografía final de grado.

A lo largo de este trabajo se ha procurado comprender y analizar la repercusión del teatro público en la sociedad, evidenciando su potencial como agente transformador.

Este estudio de caso confirma que la existencia de un elenco estable de teatro subsidiado por el Estado, no sólo representa una oferta cultural, sino que también asegura que este potencial artístico alcance a todos los sectores de la población, ya que intenta garantizar su acceso democrático

El respaldo institucional, no sólo preserva la continuidad artística, sino que también dignifica la labor de los integrantes de dicho elenco, quienes desarrollan su tarea con estabilidad y compromiso. En base a las entrevistas realizadas se concluye que los actores y actrices pertenecientes a este elenco, asumen su rol con plena conciencia de que su trabajo trasciende lo escénico, entienden su práctica también como una causa social orientada a interpelar sensibilizar y movilizar al público. Desde esta perspectiva, el teatro se convierte en un vehículo para promover la reflexión crítica, cuestionar las realidades establecidas y abrir posibilidades de cambio individual y colectivo, ya que sus propuestas escénicas interpelan al espectador, invitándolo en muchos casos a imaginar otras alternativas posibles.

La Comedia Nacional a través de sus obras constituye un espacio para la reflexión social, su incidencia no se limita sólo al plano estético, sino que además se proyecta hacia la formación de pensamiento crítico, aportando a la construcción de ciudadanía.

El arte teatral, cuando se concibe como un bien común y se enmarca dentro de una Política Cultural, mediante la conformación de un elenco estable, no solo enriquece el patrimonio cultural, sino que también contribuye al fortalecimiento del tejido social.

La experiencia demuestra que cuando el teatro cuenta con un respaldo público sostenido y con artistas comprometidos con su función social, su alcance es más profundo y duradero. Un elenco estable no solo aporta continuidad y calidad artística, sino que además se consolida como un agente activo en la transformación de la sociedad, en tanto deja de ser un lujo reservado a unos pocos, pasando a ser un derecho cultural inherente a toda persona.

El acceso a la cultura constituye un pilar fundamental en la vida democrática de una sociedad y su ejercicio requiere de políticas públicas que lo garanticen. En este sentido, la existencia de dicho elenco, es una clara manifestación de la relevancia que el Estado le otorga a la cultura como derecho y como bien común.

El derecho a la cultura deja de ser una declaración abstracta para convertirse en una experiencia tangible, donde la política cultural, el compromiso artístico y el ejercicio ciudadano, se unen en un elenco de teatro para garantizar el ejercicio pleno del derecho cultural, fortaleciendo la ciudadanía a través de políticas públicas que reconocen el teatro como un bien social y que mediante el respaldo estatal aseguran la permanencia, accesibilidad y función transformadora en la sociedad.

El presente estudio de caso permitió constatar que se cumplieron los objetivos propuestos en tanto el análisis de las diferentes obras presentadas por la Comedia Nacional, evidencia que más allá de su valor artístico, estas propuestas escénicas operan como espacios privilegiados de encuentro, diálogo y reflexión colectiva.

A través de la diversidad de temáticas la puesta en tensión de problemáticas sociales actuales, tales como las desigualdades de género en "Estudio para la mujer desnuda", permite que se problematice la violencia simbólica y estructural, cuestionando los estereotipos que condicionan la vida de las mujeres. Se interpela al espectador sobre las relaciones de poder y las brechas en el ejercicio de derechos, contribuyendo dicha obra a un debate social urgente, que favorezca la toma de conciencia y el posicionamiento crítico frente a las desigualdades.

"La trágica agonía de un pájaro azul", por su parte, con un argumento que aborda la temática del suicidio, un fenómeno complejo y de profundo impacto social, abre un espacio de reflexión sobre la salud mental, el estigma y la necesidad de políticas públicas que atiendan integralmente a las personas en riesgo. Al poner en escena esta problemática muchas veces invisibilizada o tratada con tabú se promueve la empatía, se intenta fomentar la comprensión colectiva y así contribuir a la construcción de una comunidad más sensible y comprometida con el cuidado mutuo.

"Las Actas" a su vez, revisa la memoria histórica, al abordar la desaparición forzada de personas durante la dictadura cívico - militar. La obra no sólo rescata testimonios y relatos silenciados, sino que también habilita una reflexión crítica sobre la verdad, la justicia y la reparación como pilares democráticos, y es en este sentido que aporta a la consolidación de la memoria colectiva y al fortalecimiento del compromiso ciudadano con los derechos humanos

En conjunto, las cuatro obras analizadas, incluida "Trilogía de la indignación", amparadas en la política cultural que sustenta a la Comedia Nacional como institución pública, promueven activamente la reflexión social, abriendo canales para la discusión crítica.

Asimismo, se confirma que la existencia de la Comedia Nacional, como institución subsidiada por el Estado, garantiza un acceso democrático a la cultura. Su financiamiento público, sustentado en el reconocimiento constitucional de la cultura como un derecho y el patrimonio artístico como un tesoro nacional, permite mantener una programación estable, y de calidad sin depender exclusivamente de la lógica del mercado.

A esto se le suman políticas activas de democratización como el convenio con la Universidad de la República, que otorga acceso gratuito a estudiantes y docentes, las giras barriales y departamentales que acercan el teatro a públicos que están por fuera del circuito céntrico, además de contar con una programación diversa e inclusiva que incorpora voces femeninas y narrativas plurales.

Las coproducciones e intercambios con otras instituciones nacionales e internacionales amplían el alcance del teatro uruguayo y refuerzan su potencial como herramienta de integración cultural. De este modo, la Comedia Nacional no solo cumple con el derecho de acceso a la cultura, sino que lo amplifica, mediante políticas de descentralización, inclusión y formación de públicos.

Las entrevistas realizadas a actores y actrices de la Comedia Nacional refuerzan esta visión, en tanto en su totalidad manifiestan concebir la cultura como un derecho inherente, inseparable de la ciudadanía, coincidiendo en que la Comedia Nacional es una institución pública que presenta un servicio cultural de carácter público, ya que el derecho a la cultura implica que todas las personas, sin distinción puedan acceder a las manifestaciones artísticas en condiciones de igualdad. Esta perspectiva profesional confirma la función social del teatro como herramienta de democratización cultural. También destacan que, como artistas, contar con un elenco estable les proporciona solidez en sus propuestas, además de favorecer el trabajo en equipo, permitiendo desarrollar sus capacidades interpretativas de manera continua y consolidando la cohesión del colectivo teatral.

Finalmente, y a modo de cierre, este estudio de caso revela cómo la política cultural, a través del sostenimiento de un elenco estable, no solo garantiza la producción artística continua, sino que también materializa el derecho cultural de la ciudadanía de acceder a experiencias teatrales transformadoras. Las obras analizadas evidencian el poder del teatro para poner en escena problemáticas sociales y generar reflexión, emoción y cambio, articulando lo estético, con lo social y lo político.

Así, el teatro se constituye en un espacio de construcción colectiva, donde el compromiso del Estado con la cultura se traduce en oportunidades concretas para el ejercicio pleno de la ciudadanía, reafirmando que el acceso al teatro y a sus la creaciones artística no es un privilegio, sino un derecho que fortalece tanto a quienes lo producen como a quienes lo disfrutan.

Bibliografía

- Badiou, A. (2005). *Rapsodia para el teatro*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Boal, A. (1974). *Teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Boal, A. (1980). *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Boal, A. (2002). *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- Borkenztain, B. (2022). *Estudio para la mujer desnuda, de Leonor Courtoisie*. Revista Dossier. Recuperado de <https://revistadossier.com.uy/todo/teatro/estudio-para-la-mujer-desnuda-de-leonor-courtoisie/>
- Cabrera, H. (2018). *¿Qué lugar ocupa la cultura en el Presupuesto Nacional? Un breve análisis descriptivo de la evolución de la asignación presupuestal en cultura 1999–2018*. **Cuadernos del CLAEH, Segunda serie, 37(107), 131–158.**
- **Carballeda, A. J. M.** (2016). *El enfoque de derechos, los derechos sociales y la intervención del Trabajo Social*. Margen: Revista de Trabajo Social y Ciencias Sociales, (82).
- Coelho, T. (1997). *Diccionario crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras
- Comedia Nacional. (2022). *Conversatorio “Suicidio y salud”*. Montevideo: Teatro Solís.
- Comedia Nacional. (s. f.). *La trágica agonía de un pájaro azul* [Obra teatral]. Montevideo, Uruguay.
- Comedia Nacional. (2023). *Estudio para la mujer desnuda* [Obra teatral]. Dirección: Leonor Courtoisie. Montevideo, Uruguay.
- Comedia Nacional. (2022). *Las actas* [Obra teatral]. Dirección: Margarita Musto. Montevideo, Uruguay
- Comedia Nacional. (s. f.). *Trilogía de la indignación* [Obra teatral]. Teatro Stella, Montevideo, Uruguay.
- Dansilio, F. (2022). *La inmanencia de la escena*. Brecha, semanario uruguayo.

- **De Giorgi, Á.** (2021). *De la alta cultura a las batallas culturales: Paradigmas en disputa en políticas culturales. Políticas Culturais em Revista*, **14(1)**, 290–312.
<https://doi.org/10.9771/pcr.v14i1.41994>
- El Observador. (2022). *Las actas: teatro documental y memoria reciente*. Montevideo, Uruguay.
- Garretón, M. A. (2008). *Las políticas culturales en Chile y América Latina*. Santiago de Chile: FLACSO.
- Intendencia de Montevideo. (s. f.). *Comedia Nacional*.
<https://montevideo.gub.uy/institucional/dependencias/comedia-nacional>
- Intendencia de Montevideo. (s. f.). *Departamento de Cultura*.
<https://montevideo.gub.uy/institucional/dependencias/departamento-de-cultura>
- Intendencia de Montevideo. (s. f.). *División Promoción Cultural*.
<https://montevideo.gub.uy/institucional/dependencias/promocion-cultural>
- Ministerio de Educación y Cultura. (2007). *Rendición de cuentas y balance de ejecución presupuestal*. Gobierno de la República Oriental del Uruguay.
- Ministerio de Educación y Cultura. (s. f.). *Dirección Nacional de Cultura*.
<https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/institucional/estructura-del-organismo/direccion-nacional-cultura>
- Ministerio de Educación y Cultura. (s. f.). *Derechos culturales y territorio*.
<https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/derechos-culturales-territorio>
- Ministerio de Educación y Cultura. (s. f.). *Centros Culturales Nacionales*.
<https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/centros-culturales-nacionales>
- Ministerio de Educación y Cultura, Dirección Nacional de Cultura. (2009). *Lineamientos para una política de ciudadanía cultural*. Montevideo: MEC.
- Montevideo Portal. (2022). *Comedia Nacional estrena Las actas*. Montevideo, Uruguay.
- República Oriental del Uruguay. (2009). *Ley N.º 18.567: Descentralización política y participación ciudadana*. Montevideo.
- Peters, T. (2021). *Sociología(s) del arte y de las políticas culturales*. Santiago de Chile: RGC Editorial.

- Giacomani, C. (1976). *El teatro como medio de comunicación social* [Tesis de licenciatura en Ciencias de la Información]. Universidad de Monterrey, México.
- Hernández Sampieri, R. (2006). *Metodología de la investigación* (4.^a ed.). McGraw-Hill.
- Mirza, R. (1992). *El sistema teatral uruguayo de la última década: ¿Un cambio de paradigma?* Montevideo: [Editorial no especificada].
- Naciones Unidas. (1966). *Pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales*. <https://www.ohchr.org/es/instruments-mechanisms/instruments/international-covenant-economi>
- Puvill, S. (2022). *La provocación como motor escénico*. Cooltivarte. Revista de arte y música
- Ramírez Alonso, J. (2016). *El teatro como herramienta para la intervención social: Una aproximación desde el Trabajo Social* [Tesis de maestría]. Universidad de Valladolid, España.
- Simonetti, P. (2018). *¿La cultura hace bien? Políticas culturales dirigidas a sectores vulnerados y organizaciones sociales en el Uruguay (2007-2017)* [Tesis de maestría en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural]. Universidad de la República, Uruguay.
- Soler, E. (2012). *Trilogía de la indignación*. Barcelona: Arola Editors.
- **Somers, A.** (2009). *La mujer desnuda*. Editorial **El Cuenco de Plata**. Buenos Aires. ISBN: 978-9871228683.
- UNESCO. (1982). *Declaración de México sobre las políticas culturales*. Conferencia Mundial sobre las Políticas Culturales.
- Zúñiga, C. (2019). *La trágica agonía de un pájaro azul*. Santiago de Chile: Ediciones Teatro La Memoria.

