Intendencia
de Montevideo
TEATRO
SOLIS

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS
mec
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

inju
Instituto Nacional
de la Juventud

BRITISH
COUNCIL

INTENDENCIA DE MONTEVIDEO

Intendente
Daniel Martínez *Director Ejecutivo*
Secretario General
Fernando Nopitsch
Directora del Departamento de Cultura
Mariana Percovich *Gestión de proyectos*
Director de la División Promoción Cultural
Jorge Navratil

TEATRO SOLÍS

Directora
Daniela Bouret Vespa
Director técnico
Martín Blanchet
Gerente administrativo y financiero
Pablo Andrade
Encargado de seguridad y mantenimiento
Daniel González

Desarrollo de audiencias
Asistentes: María Eugenia Viaño,
Sebastián Bustamante,
Luana Di Pierro

Pasante: Marcio Mañana

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA

Ministra de Educación y Cultura
María Julia Muñoz
Directora General de Secretaría
Ana Gabriela González Gargano
Director Nacional de Cultura
Sergio Mautone
Directora General de Programas Culturales
Begoña Ojeda

INSTITUTO NACIONAL DE ARTES ESCÉNICAS

Coordinador
José Miguel Onaindia
Equipo de gestión
Daniel Jorysz
Maite Bigi
Santiago Turenne
Andrea Anaya
Sabat Bravo
Anna Pignataro
Encargado de sala
Agustín Romero

MINISTERIO DE DESARROLLO SOCIAL

Ministra de Desarrollo Social
Marina Arismendi
Subsecretaria de Educación y Cultura
Ana Olivera
Director del Instituto Nacional de la Juventud
Lic. Federico Barreto
División de Comunicación
Mariana Palomeque

La coordinación de los talleres, las asistencias de los participantes a los espectáculos y la edición de las publicaciones estuvieron a cargo de Lic. Maite Bigi, por el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE); Mariana Palomeque, por Instituto Nacional de la Juventud (INJU); Lic. Sebastián Bustamante y Prof. María Eugenia Viaño, por el Teatro Solís.

Edición: Sebastián Bustamante
Diseño: Diego Tocco
Fotografías de difusión a cargo de las producciones de los espectáculos.

ÍNDICE

Prólogos de presentación *11*

Objetivos del proyecto *18*

Plan de trabajo *19*

Participantes *20*

Propuestas metodológicas y perfiles de los talleristas *29*

"Solo con amor no alcanza" *40*
Crítica sobre *Juegos Mecánicos*

"Si hacés una obra para decir cómo son las cosas, es un panfleto" *43*
Entrevista a Fernando Nieto Palladino

La masculinidad es la prenda más incómoda del hombre *46*
Crítica sobre *Manada*

***Manada*: una militancia sostenida en el tiempo** *49*
Entrevista a Martín Inthamoussú

Tres y mamá *53*
Crítica sobre *Rabiosa Melancolía*

Oscuridad y humedad *55*
Crítica sobre *Indiviso*

De *Indiviso*, la danza, qué dice, qué mira el ojo o por qué gira un cuerpo *61*
Crítica sobre *Indiviso*

"Mi personalidad creativa va por el lado de la intuición" *61*
Entrevista a María Inés Dantes

La muerte ya no vale nada *65*
Crítica sobre *Romeo y Julieta*

Volver a *Romeo y Julieta* *68*
Crítica sobre *Romeo y Julieta*

Un *hashtag* para etiquetarte *70*
Crítica sobre *Still Life*

Cómo encontrar el consuelo en el horror de los otros *74*
Crítica sobre *He nacido para verte sonreír*

"El teatro es lo más antinatural del mundo" *77*
Entrevista a Isabel Ordaz

Mi hijo sólo camina más lento para salvarnos *83*
Crítica sobre *Mi hijo camina más lento*

Moralidad difusa y un drama burgués *86*
Crítica sobre *Málaga*

"Ante la poesía, tanto da temblar como comprender" *89*
Crítica sobre *A voz en Cuello*

Hablemos de lo que nos pasa *92*
Entrevista a Sergio Peris-Mencheta y Marta Solaz

Un clásico que sigue vigente *96*
Crítica sobre *Antígona*

Ser parte *98*
Crítica sobre *Antígona*

Las tres dimensiones de David Gaitán *101*
Entrevista a David Gaitán

En la crisis de la muerte está el sentido *107*
Crítica sobre *Todo tendría sentido si no existiera la muerte*

Ahora nosotras *109*
Crítica sobre *El evangelio según Jesus, reina del cielo*

Alta Fiesta *112*
Crítica sobre *Caravana Sísmica*

"El simple hecho de poner una obra en escena ya es un gesto político" *116*
Entrevista a Aline Kuppenheim

Los salvó una canción *121*
Entrevista a Renzo Sicco

Camino al andar *127*
Entrevista al periodista cultural Javier Alfonso

Encuentro de evaluación *130*

por MAG. DANIELA BOURET VESPA

Jóvenes críticos o la necesidad de nuevos mitos

EL CAMINO *es la recompensa* es una frase del Maestro Oscar Washington Tabárez que marcó un nuevo punto de inflexión en la sociedad uruguaya. El Maracaná fue un mito que construyó nuestra identidad que, a su vez, también funcionó como freno o rémora de un tiempo dorado perdido. Con las nuevas victorias celestes ese mito se reformuló, dejó de ser una marca imposible de traspasar y pasó a ser vivido como una plataforma, una suerte de hombros de gigantes que nos impulsaron a seguir construyendo las historias del futuro con nuevos hitos, con nuevos actores y con esa frase que ya es una leyenda.

Algo similar sucede con la crítica. Los años dorados del boom editorial de los '60 (¡del siglo pasado!), del teatro independiente, la institucionalidad de las artes escénicas públicas y las jugosas críticas de los grandes como Samuel Blixen, Ruben Castillo, Angel Curotto (tan importante como integrante de la Comisión de Teatros Municipales del Teatro Solís), Taco Larreta, Mercedes Rein, Jaime Yavitz, Homero Alsina, Hugo Alfaro... nos puede hacer llorar sobre la leche derramada o el tiempo que ya fue.

Los medios digitales, la velocidad como paradigma, el cada vez mayor consumo cultural do-

méstico y tecnológico, la percepción que "los jóvenes hoy no leen", han cambiado el mapa y los imaginarios. Tenemos algunas certezas que ya no son noticia: la comunicación y los comunicadores se han transformado, el espectador y el lector ideal también. Ya García Canclini nos había advertido de los prosumidores (parafraseando a Alvin Toffler), mostrando las tendencias a producir y consumir cultura, fundamentalmente en los entornos de comunicación digital.

Con estas premisas y la necesidad de generar nuevos públicos, de hacer cada vez más accesible el acceso a bienes y servicios culturales y democratizar la cultura para, fundamentalmente, contribuir a construir una sociedad más fraterna e igualitaria, desde este servicio público buscamos permanentemente nuevos caminos.

Así nació este proyecto de Jóvenes Críticos, que lo descubrimos gracias a tres grandes referentes latinoamericanos, tres amigos que vienen llevando programas similares y que nos han inspirado a generar una adaptación a nuestro medio. Agradecemos profundamente a Javier Ibacache (Santiago-Chile), Ana Durán y Sonia Jaroslavski (Buenos Aires-Argentina), quienes hemos conocido en diversos congresos y hemos invitado a Montevideo a compartir con toda la comunidad artística sus experiencias.

Con el Area de Desarrollo de Audiencias del Teatro Solís comenzamos a diseñar este proyecto (agradecemos a Gustavo Robaina el impulso inicial), que fue concretado como "Jóvenes Críticos, tu mirada en escena". Y como las artes escénicas tienen como principio rector el trabajo en equipo, invitamos —con mucho orgullo y alegría— a participar al Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) y el Instituto Nacional de la Juventud (INJU).

El objetivo del proyecto es impulsar a jóvenes interesados en la formación y la práctica del periodismo cultural, mientras se convierten en intermediarios entre el hecho artístico y el público joven. Con un equipo formado por el Lic. Sebastián Bustamante (Teatro Solís), la artista Maite Bigi (INAE) y Mariana Palomeque (INJU), se lanzó un llamado a postulantes para el primer programa piloto durante la edición 2017 del Festival de las Artes Escénicas (FIDAE).

Los jóvenes recibieron cinco talleres de referentes nacionales y argentinos: Crítica de danza dictado por Lucía Naser; Crítica de teatro por Leonardo Flamia; Gestión de redes sociales en la cultura por Sebastián Angiolini; Práctica de entrevista y redacción por Débora Quiring; Escritura creativa por la argentina Mercedes Halfon. Jornadas intensas donde se mezclaban sus

clases académicas con los cursos y una inquietante necesidad por ver la mayor cantidad de espectáculos posibles.

Empezaron con tímidos borroneos, encuentros con diversos artistas y, al fin, produjeron un total de 9 entrevistas y 17 críticas, contribuyendo a la difusión de los espectáculos y la reflexión sobre las temáticas abordadas en las obras, pensadas fundamentalmente de jóvenes a jóvenes, publicadas en el blog mediacioncultural.org y promovida en nuestras redes institucionales.

A partir del interés generado en estos jóvenes y en las instituciones involucradas, surgió la necesidad de dar continuidad en el año 2018. Es así que este proyecto seguirá en pie con el mismo grupo —de FIDAE a FIDAE—. Durante este proceso hemos invitado a sumarse a salas públicas de la Intendencia de Montevideo y del Ministerio de Educación y Cultura (Sodre), que ponen a disposición su programación, abierta a nuevas experiencias y con la promesa de ponerlos en relación con artistas que en estos escenarios, aman, mueren, luchan por el poder, engañan, tienen actos heroicos, salvan ciudades enteras, cantan, bailan y tocan con todo el corazón y profesionalismo. Estamos seguros que nuestras nuevas generaciones seguirán construyendo los mitos del futuro, con todo un camino como recompensa.

por JOSÉ MARÍA ONAINDIA

Prólogo I

LA CRÍTICA cumple una función relevante en el campo de las artes, porque implica la reflexión desde una perspectiva externa al proceso creativo que permite profundizar el análisis de la obra y realizar una evaluación. Crítica no es objeción sino, como afirmaba Immanuel Kant, un discernimiento objetivo acerca de un hecho determinado.

La crítica en las artes escénicas es evaluativa y se funda en la observación del espectáculo, complementada de nociones teóricas y experiencias empíricas que permiten realizar un análisis más allá del gusto o la mera opinión de quien lo realiza.

En el ámbito de las artes escénicas, la crítica es un puente en la relación de la obra con el espectador. Cumple una función esencial para atraer al público a las salas y para brindarle mayores elementos para el goce y comprensión del hecho artístico.

Las nuevas tecnologías y la transformación del mundo de las comunicaciones en nuestro siglo ha modificado también el ejercicio de esta actividad. Los medios tradicionales de comunicación han incorporado nuevas formas de ejercicio de la crítica, con técnicas provenientes del “marketing” y formas de puntuación inexistentes hasta hace pocas décadas.

Las redes sociales e internet crearon nuevas plataformas para el ejercicio de esta función que amplía y enriquece la posibilidad de que individuos accedan a la opinión sobre una obra determinada.

La academia sigue siendo un gran propulsor del ejercicio de la crítica y del análisis teórico de las diferentes expresiones que denominamos "artes escénicas". Sus estudios integran y organizan teóricamente el mundo de la creación y permiten su relación con otras disciplinas.

En este contexto, las tres instituciones que decidimos realizar la experiencia del programa "Jóvenes críticos" tuvimos presente la necesidad de aportar a la formación específica de aquellas personas que se sientan atraídas por el ejercicio de esta actividad fundamental para las artes.

Desde el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE), organismo que ejerce el fomento de estas expresiones a través de la investigación y formación de sus actores y que se propone la ampliación de las audiencias, la crítica ocupa un lugar especial dentro de sus objetivos. Ya en el año 2016 realizamos una jornada sobre "La función de la crítica de artes escénicas en el siglo XXI", dentro del marco de la primer Feria del Libro de Artes Escénicas. Los resultados de ese debate nos condujeron a considerar oportuno la realización de este programa de formación, dentro de una instancia tan especial como el Festival Internacional de Artes Escénicas de Uruguay (FIDAE 2017).

El trabajo interinstitucional nos parece fundamental para que nuestras actividades tengan la integración y eco que todo ente público debe buscar.

El excelente resultado obtenido por esta experiencia nos condujo a continuar la realización del programa con independencia del Festival Internacional y profundizar con las personas que participaron de ese primer programa, la experiencia ya adquirida.

Creemos que la formación y capacitación es el modo ideal de cumplir con nuestra función de promover las artes buscando la excelencia de todas sus manifestaciones y la posibilidad de disfrute por la más diversa y amplia cantidad de personas.

por FEDERICO BARRETO

Prólogo II

EL PROGRAMA Jóvenes Críticos significó para el INJU la primera experiencia de acompañamiento en la formación de jóvenes en crítica, particularmente de las artes escénicas, gracias a la generosa invitación del Teatro Solis y el Instituto Nacional de Artes Escénicas. Como instituto de las personas jóvenes, entendemos que la participación es un factor clave en el desarrollo de cada persona. Pese a ello, en Uruguay sigue primando una visión negativa de las juventudes, a través del miedo y la desconfianza.

¿Qué pasa cuando los jóvenes dejan de ser los criticados y se convierten en los críticos? ¿Nos permitimos como sociedad escuchar y dar lugar a la visión que los jóvenes traen consigo?

Vivimos en un país acostumbrado a legitimar la opinión de los que más años y trayectoria tienen. No obstante, en los últimos años Uruguay ha avanzado —desde una perspectiva de Derechos Humanos— gracias a las grandes conquistas populares protagonizadas por jóvenes organizados, que tomaron las calles porque creían en una causa justa y lograron así transformar la realidad.

Estamos convencidos: Uruguay no puede darse el lujo de prescindir de la voz de las juventudes y de su protagonismo en la acción para la construcción de un país más justo. El acceso a la experiencia artística es un derecho de todas las personas; la formación crítica en artes escénicas es una oportunidad para quienes se encuentran dando los primeros pasos en su trayecto profesional. Extendemos la invitación a leer estas notas que nacen de la mirada, corazón, cabeza y manos de jóvenes comprometidos con su realidad.

Objetivo del Proyecto

El Programa de Jóvenes Críticos "Tu mirada en escena" fue una iniciativa del Teatro Solís con el apoyo del Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) y el Instituto Nacional de la Juventud (INJU), cuyo objetivo consistió en contribuir a la formación de jóvenes entre 18 a 29 años para incentivarlos a incursionar en la crítica de espectáculos durante el Festival Internacional de las Artes Escénicas (FIDAE). De esa forma, se buscó generar interés por un campo escasamente transitado para que actúen como intermediarios entre el hecho artístico y las nuevas generaciones.

› Objetivos específicos:

• Generar un acercamiento y reflexión sobre espectáculos de artes escénicas para jóvenes entre 18 y 29 años que que estén motivados por vivir una experiencia de este tipo.
• Contribuir con la difusión y asistencia a los espectáculos del FIDAE 2017
• Propiciar la generación de nuevos relatos periodísticos sobre las artes escénicas llegando a nuevos públicos jóvenes.

Los participantes deben asistir a 8 talleres de 3 horas con referentes del Periodismo Cultural, visionar un mínimo de cuatro espectáculos para generar material de difusión en diferentes medios y soportes. También, cumplir con las siguientes pautas: una entrevista previa a algún participante de un espectáculo que se va a presentar ese mismo día; una crítica del espectáculo que debe ser presentada al otro día; la publicación de cinco tweets comentando un espectáculo y fotos en instagram que retraten gráficamente los espectáculos y la dinámica del festival.

Los talleres serán dictados entre el 18 al 30 de setiembre en la Sala Candeau del Teatro Solís. Los mismos estarán a cargo de Leonardo Flamia, periodista cultural del Semanario Voces; Lucía Naser, coreógrafa y crítica de danza de La Diaria; Sebastián Angiolini, *Community Manager*; Débora Quiring, crítica teatral y de literatura de La Diaria; y un seminario de Mercedes Halfon, periodista cultural de Radar de Página 12 (Argentina) en la Sala Delmira Agustini del Teatro Solís.

El Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE) es el espacio de encuentro y circulación de espectáculos de artes escénicas más importante del país. Se realiza de forma bi anual y reúne a más de 20 espectáculos extranjeros y 10

espectáculos locales en diversas salas del país. Para conocer más de la edición 2017 del Festival visita la página web www.fidae.gub.uy. El FIDAE se realizará entre el 2 y el 16 de octubre de 2017.

Plan de Trabajo

A la convocatoria se inscribieron un total de 42 personas, quienes habían enviado una reseña personal y otra sobre una película, libro o espectáculo. De esa forma, se evalúo qué acercamiento tenían al campo de la comunicación escrita y a las artes escénicas. En el momento de seleccionar a los participantes se tuvo en cuenta en sus reseñas: el nivel de redacción, el análisis y la información incluida.

Cuando finalizaron los talleres se organizaron las duplas contemplando que los tuvieran características complementarias para que trabajaran en la redacción de las críticas y las entrevistas. De esa forma, quedaron constituidas 9 duplas, a quienes se les asignaron un total de 3 espectáculos para asistir y que produzcan sus artículos.

» Dupla 1

Rodrigo Guerra

Se encuentra cursando el último año de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación en la UdelaR. Su experiencia laboral es una pasantía de tres meses en el programa “Suena Tremendo” en la radio El Espectador, donde redactó notas, produjo entrevistas y participó en algunos programas. También, escribió en las revistas culturales “Wop!”, “Moog” y “La Mirilla”, y el periódico “La diaria” con críticas musicales, crónicas de recitales y entrevistas.

Agustín Gil

Cursa la Licenciatura en Relaciones Internacionales en la UdelaR, mientras trabaja como administrativo en la Cámara Española de Comercio se entretiene estudiando improvisación teatral, con lo que ha presentado espectáculos.

›› Dupla 2

Santiago Barreiro

Estudiante de actuación en la EMAD y de interpretación en piano en la Escuela Universitaria de Música (CIM). Profesor de piano en la Escuela del Anglo y formó parte de diversas obras producidas por grupo Texas. La música es su vocación y se interesa en la crítica porque lo puede ayudar a lo largo de carrera artística.

Mateo Peri

Me falta un año para recibirme en comunicación en la Universidad Católica. Antes hice talleres de escritura y unos años de Letras, me gusta escribir y me costó descubrirlo, pero ahora me parece tan claro que no se cómo no me di cuenta antes. Contar historias, escucharlas, leerlas es de las cosas que más me atraen y lo que me motiva a hacer éste programa. Ahora estoy haciendo una pasantía en AFP y si bien la estoy disfrutando me resulta frío, tocando los temas siempre desde la distancia y yo siempre me imaginé del periodismo otra cosa. Con este programa quiero poder profundizar más en las historias, en las diferentes formas de expresión —tanto periodísticas como artísticas— para generar un vínculo más estrecho entre la historia, quien la cuenta y el lector.

» Dupla 3

Federico Sánchez

Soy estudiante de licenciatura en Comunicación en UDELAR y vivo en Montevideo. Soy oriundo de Colonia Valdense, departamento Colonia. Allí inicié a los 8 años mis estudios en teatro, siguiendo hasta los 17 presentando obras en la comunidad y localidades cercanas. Al llegar a la capital (2016) comencé el curso de Improvisación Teatral en SCBU realizando este año nivel 2; complementándolo con cursos y talleres de, por ejemplo, teatro espontáneo y teatro del oprimido. Estudio comunicación por mi pasión por el periodismo (ya sea escrito como oral), y lo veo como complemento para continuar mis estudios de teatro en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático, luego de culminar mi carrera. He estudiado además danza, canto, órgano y solfeo.

Diana Daniele

Compositora y Directora Escénica venezolano-uruguaya.
Técnico Medio en Artes Escénicas, mención Gestión Teatral en la Escuela Nacional de Artes Escénicas César Rengifo. (VE)
Composición en la Escuela Superior de Música José Ángel Lamas y la Universidad Experimental de las Artes (UNEARTE) (VE)
Compositora de la ópera Fausto y el musical Federico, ambas presentadas en las salas más importantes de Venezuela (Teatro Teresa Carreño, Teatro Nacional, Teatro Principal, etc) y Fausto en el exterior (Bélgica, 2015).
Se ha desenvuelto como directora escénica y como asistente de dirección en numerosas óperas y producciones teatrales desde 2009.

›› Dupla 4

Agustina Cabrera

Soy estudiante de la TUD, Tecnicatura Universitaria en Dramaturgia. Hago teatro desde la escritura y la actuación. Tuve la oportunidad de participar becada del seminario intensivo para dramaturgos “Panorama Sur” en la edición de este año. Escribo lo que sea. Leo y reseño libros en mi blog “Refugio Literario”, con el que obtuve el primer premio del concurso “¿Qué estás leyendo?” de la OEI, edición 2014. Me interesa el arte y quiero capacitarme en crítica, porque la observación y análisis es algo que me es inherente y al fomentar esta tendencia latente en mi personalidad con el contexto propicio de este programa, podré sistematizar mi acopio en la materia y desarrollar herramientas más específicas para la producción de contenidos en esta línea.

Micaela Wild

Soy una joven economista de 23 años que actualmente estudia periodismo en el Semanario Búsqueda. Soy integrante del colectivo independiente de creación escénica “Laboratorio de Práctica Teatral“, y hace un par de meses finalice el curso de Dirección y Puesta en escena dirigido por Emilio García Wehbi en Buenos Aires. Mediante el periodismo y la critica de espectáculos culturales tengo la ambición de que las artes escénicas puedan llegar a un espectro de público más amplio. La adecuada divulgación comunicacional de los espectáculos a través de la critica especializada puede generar una mejor comprensión y un mayor atractivo de la obra en su conjunto.

›› Dupla 5

Iván Viana

Trabajé en la oficina del Centro Internacional de Investigaciones para el Desarrollo (IDRC) de la Embajada de Canadá como pasante. Desempeñé diversas tareas en otros ámbitos, y tuve otros empleos menores.
Actualmente estoy vinculado al área deportiva desde calidad de honorario, y siendo estudiante de Ciencias Sociales también tengo actividades variadas.

Eugenia Fajardo

Escribir siempre ha sido una de mis actividades predilectas. La minuciosa observación de lo que me rodea también forma parte de ellas. Estudió actuación y asisto al teatro con frecuencia; creo en la magia del encuentro y en las artes escénicas como vía para el intercambio entre el ayer, el hoy y el mañana. A menudo leo las críticas previo a ver una obra porque me interesa reparar en qué ven otros, qué aspectos destacan y se llevan, qué esperan que les brinde la escena y las infinitas interpretaciones de lo que ofrece el espectáculo. El teatro es, en lo que a mí respecta, una necesidad del alma y un deleite, y dado que en más de una ocasión me encuentro en desacuerdo con ciertos criterios, me gustaría contar con las herramientas que me habiliten a expresar correctamente mis visiones e ideas.

›› Dupla 6

Jacobo Calvo

Nacido en una pequeña ciudad gallega en decaimiento, estudié Historia en la Universidad de Santiago de Compostela y luego una maestría de Estudios Latinoamericanos en la Complutense de Madrid. Un intercambio me trajo a Uruguay y decidí marcharme para volver. Hoy estudio un doctorado en la Udelar y un curso de Periodismo. A la vez, me he ido desempeñando como columnista en la diaria sobre cuestiones internacionales y también he tenido la suerte de trabajar durante un mes con ese equipo periodístico.

Estela Arriola

Con una corta trayectoria de 2 años y medio en la radio comunitaria RadioLugares de su ciudad natal, Carmelo, con dos programas musicales y una sección de reseña literaria Estela Arriola tiene las ganas de estar inscripta en este nuevo programa, debido a su interés en temas culturales. Los cuales ha seguido desde pequeña, tanto sea por su amor por la lectura, como también lo es por la danza, siendo parte de la escuela Municipal de Ballet Clásico durante 7 años de su vida, formándose en técnica como en espíritu artístico. Lo que la llevó a comenzar sus estudios de Comunicación en la Facultad de Comunicación e Información (UdelaR).

» Dupla 7

Inés Durán (seúdonimo)

Praga 1990. Hija de uruguayos, se crió en República Checa donde realizó su formación en ballet clásico paralelo a sus estudios primarios y secundarios. Se instaló posteriormente en Bucarest donde hizo convivir sus estudios esotéricos en la conocida escuela de Steaua con sus estudios de dramaturgia y crítica teatral junto al grupo Penum Bucaresti del maestro rumano Tudor Vladimir. Tradujo al checo y al rumano las obras completas de Florencio Sánchez. Ha dirigido y adaptado el periodo gauchesco de Sánchez en varios idiomas. Actualmente pertenece al colectivo interdisciplinar Moldavia y coordina talleres de dramaturgia para embarazadas en Salerno, Italia.

Federico Sosa

Su primera aproximación a las artes escénicas como espectador fue resultado del interés de las maestras a la escuela donde asistía. Posteriormente, participó en talleres de Teatro y concurrió a concurso de Teatro leído. Actualmente cursa profesorado de literatura en el Instituto de Profesores Artigas, donde está investigando sobre literatura comparada sobre “La Eneida” de Virgilio y “La casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca.

›› Dupla 8

Ihasa Tinoco

Licenciada en Danza Contemporánea de la Universidad de las Artes de Cuba (ISA). Graduada de Ciencias Políticas de la Universidad Nacional de Colombia (UNAL). Ha trabajado como bailarina de la Compañía Danza-Teatro Retazos, maestra de los talleres comunitarios a niños, niñas y jóvenes y relacionista pública de la Cía. Ha sido periodista para el diario del Festival de Danza en paisajes Urbanos “Habana Vieja Ciudad en Movimiento” durante dos ediciones.
Ha participado en la creación y ejecución de proyectos nacionales y de cooperación internacional en el área de Derechos Humanos con población vulnerable, desde el arte danzario en Colombia. Como bailarina y coreógrafa trabaja en proyectos interdisciplinarios y en investigación sobre la danza en espacios no convencionales.

Luisina Fungi

Casi recibida de Bellas Artes en la Licenciatura en Fotografía, estoy generando el proyecto de egreso. Aprobé la optativa en vídeo, otra llamada intervenciones urbanas que era conjunto con la Farq (Facultad de Arquitectura) y con la EMAD(Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático) entre otros. Mi objetivo es estar activa, explorar las diversas áreas en el lenguaje audiovisual ya que es una rama muy extensa.

›› Dupla 9

Mathías Fuentes

Estudiante de psicología, fotografía y teatro. Permanente autodidacta.

Mikaela Echeverría

Soy estudiante de tercer año de Educación Social; y de danza contemporánea en la escuela Moebius.
Durante el 2014 trabajé en el Teatro Victoria Portería/acomodadora.
He participado de la obra teatral “Esa relación tan delicada” de Lole Bellón, dirección: Mary Varela (2005-2009). Y de danza: “Pintó bailar!” (2015 al 2017); “Sala de baile” (2015); también en el acto homenaje a Lamarque Pons “Lamarque Pons en clave de danza”, en el cual el grupo Moebius presentó un fragmento de “¿Y por qué no?” de Cristina Martínez (2014); y en el IV Encuentro Festival de Danza Contemporanea Niños y Adolescentes (2009).

por LUCÍA NASER

Propuestas metodológicas de los talleres

Practicar la crítica

Al igual que la danza, esa otra obra que es el texto sobre danza, se entrena y ensaya, suda, se tropieza, vuelve a empezar y hace tentativas de las que a veces se arrepiente.

El breve taller impartido para el Programa Jóvenes Críticos se propuso abordar la relación entre escritura y danza desde proponiendo un recorte histórico-teórico por un lado, y de enfoques de las prácticas por otro. Discutimos algunos textos relacionados al problema de la escritura sobre danza y también sobre el rol de la escritura y del discurso en obras de danza contemporánea.

El objetivo era en un encuentro breve darnos la oportunidad de pensar colectivamente sobre el significado de la palabra "crítica" y los modos en que la escritura participa en su construcción y permanente reconstrucción.

¿Qué es la crítica de danza? ¿Y la crítica en la danza? ¿Quiénes la escriben? ¿Quiénes la leen? Conversamos también del FIDAE como campo de juego para una práctica colectiva de escritura crítica a ensayo y error.

Fundamentos

Existe crítica hecha de modo pedagógico, otra que se asemeja mucho a formas de publicidad

o promoción, algunas que buscan colaborar con el artista potenciando su discurso artístico y aquellas que atacan al creador provocándolo o reprochándole sus decisiones estéticas o políticas.

¿Qué tipo de crítica necesitamos y es posible hacer en uruguay? ¿Cómo se crea la relación entre textos y danza y textos sobre esas danzas?

La construcción del discurso crítico y de las características y propósitos de la crítica de arte, han sido objeto de reflexión interdisciplinar durante décadas. Sin embargo algunas características de la danza y de la crítica en Uruguay, así como de las teorías sobre la contemporaneidad en el arte, señalan que no es tan redundante levantar algunas preguntas sobre el papel de la crítica así como de sus Fundamentos. ¿Para quién se escribe la crítica de danza y cuál es su propósito? ¿Debería el discurso crítico en el arte presentar la visión de un espectador calificado o la de un especialista en la temática? ¿Debería proponerse como objetivo la formación de público o se dirige a los artistas y a los ya habituales espectadores? ¿Debería situarse en publicaciones especializadas o tener lugar en periódicos de alcance masivo?

Lucía Naser

Uruguaya de nacionalidad, socióloga de título, artista, docente e investigadora de profesión, ocasional periodista cultural. Doctora por la Unversidad de Michigan. Docente en UdelaR (ISEF y IENBA).

Dirigí obras escénicas de danza y participé en algunas dirigidas por otras. Tras ser nómade por un tiempo vivo en Montevideo y pese a las constantes crisis sigo creyendo en el potencial político del arte y en la teoría y práctica de la crítica como herramienta para transformar el mundo.

Escribo cosas que casi siempre subo acá http://juntandonotas..

por LEONARDO FLAMIA

Taller sobre crítica teatral

DESDE el enfoque dado en el taller una nota crítica es un discurso sobre un hecho estético que debe cumplir con cuatro objetivos: informar, evaluar, analizar e interpretar.

La información se refiere a los datos básicos del hecho artístico sobre el que se está trabajando, en nuestro caso obras de teatro. Autor, director, elenco, rubros técnicos, días y lugar de las funciones, son algunos de los elementos básicos a informar. Cuando hablamos de evaluación nos referimos a uno de los aspectos más subjetivos de la crítica, y si bien en medios electrónicos y periódicos es lo que más se busca, lo cierto es que la cantidad de estrellas que se le de a un espectáculo, o la calificación de "buena", "regular", "recomendable" etcétera, es de lo que menos aporta a la hora de que un lector se entere de cual es la propuesta del espectáculo. Desde nuestro enfoque una nota que solo evalúe y brinde información no será considerada una crítica, y proponemos categorizar a este tipo de notas como reseñas.

Cuando hablamos de análisis nos referimos a los distintos elementos que están en juego en el hecho estético. La obra es una unidad, que

en el análisis se divide para intentar comprender cómo cada elemento aporta al todo, para esto es que se divide la obra en los elementos que la componen (desde las actuaciones hasta el diseño de luces) y se intenta comprender cómo cada parte contribuye o no a la propuesta global. La interpretación va más allá del análisis, y se refiere a cómo la obra entra en diálogo con su contexto original y con el presente en que se lo representa. Y la obra "dice" no solo a partir de lo que dicen los actores, también a partir del vestuario, de los desplazamientos, de la escenografía, de la música. También es interesante plantear a la obra puntual en el marco del trabajo global del autor, director o grupo de creadores que la ponen en pie. Hay que precisar que muchas veces el director no dirige un texto suyo, por lo que además de una interpretación de la obra "original", teniendo en cuenta su contexto, debe hacerse una interpretación de lo que el director quiso decir con ese texto.

Por otro lado, es muy difícil pensar en una crítica que no pase por una instancia de escritura. Pauline Kael, célebre crítica de cine estadounidense, solía decir que no sabía lo que pensaba de una película hasta que terminaba de escribir la crítica. Esto es así porque el propio acto de escribir dispara una reflexión en la que uno va descubriendo cosas que no necesariamente estaban claras antes de empezar a escribir. Esto no implica que luego de escrita la crítica no pueda aparecer en un medio como la radio o la TV, pero el acto de "pensar escribiendo" debe estar sosteniendo a la crítica, más allá del soporte mediático en que sea formulada.

Por último, en nuestro planteo es central el que se visualice que una misma obra puede tener interpretaciones distintas, y hasta contradictorias. Lo que hará a una crítica realmente válida es justamente que se pueda discutir con ella. Que las afirmaciones que se hagan puedan ser localizadas en la obra y ser discutidas o refutadas. El enfoque de cada crítico o espectador sacará conclusiones distintas, porque una obra de teatro realmente valiosa jamás será un discurso cerrado, y ninguna crítica es capaz de clausurar los significados de una obra. Más bien son aportes que dialogan con la obra y con su contexto, que siempre pueden ser discutidos. Si los argumentos del crítico son claros, si su análisis es preciso y su interpretación se deduce de ese análisis, otro espectador podrá seguir su razonamiento y discutir sus argumentos. Allí estaremos con una crítica. En cambio si de la obra solo se dice que "es buena" o que "los actores están bien" sin especificar por qué, o en qué contexto un tipo de actuación está siendo considerada como correcta, ya no es posible dialogar, sino solo, desde cada subjetividad, estar o no de acuerdo con esa opinión.

Luego de presentado el brevísimo planteo teórico pasamos a ver fragmentos filmados de algunas obras y una selección de críticas que estuvieran a favor y en contra de la propuesta. Así pudimos comparar y trabajar en formato taller con tres notas periodísticas distintas acerca de A*rgumento contra la existencia de vida inteligente en el cono sur* (escrita y dirigida por Santiago Sanguinetti) y *Bodas de Sangre* (de Federico García Lorca en versión de Mariana Percovich). El taller terminó con un análisis de esas notas, y vimos como algunas podían ser consideradas críticas, aunque fueran opiniones distintas, mientras otras eran meras manifestaciones de la subjetividad del periodista.

La participación activa de los participantes del taller, opinando y discutiendo las ideas presentadas fueron centrales para que el balance fuera más que positivo.

Leonardo Flamia

Periodista, ejerce la crítica teatral en el semanario Voces y la docencia en educación media. Cursa Economía y Filosofía en la UDELAR y Matemáticas en el IPA. Ha realizado cursos y talleres de crítica cinematográfica y teatral con Manuel Martínez Carril, Miguel Lagorio, Guillermo Zapiola, Javier Porta Fouz y Jorge Dubatti. También ha participado en seminarios y conferencias sobre teatro, música y artes visuales coordinados por gente como Hans-Thies Lehmann, Coriún Aharonián, Gabriel Peluffo, Luis Ferreira y Lucía Pittaluga. Entre 1998 y 2005 forma parte del colectivo que gestiona la radio comunitaria Alternativa FM y es colaborador del suplemento Puro Rock del diario La República y de la revista Bonus Track. Entre 2006 y 2010 se desempeña como editor de la revista Guía del Ocio. Desde el 2010 hasta la actualidad es colaborador del semanario Voces. En 2016 y 2017 ha dado participado dando charlas sobre crítica teatral y dramaturgia uruguaya contemporánea en la Especialización en Historia del Arte y Patrimonio realizado en el Instituto Universitario CLAEH.

por SEBASTIÁN ANGIOLINI

Taller sobre Marketing Digital y Cultura

Introducción

Realizado en el Teatro Solís para el programa "Jóvenes Críticos", este Taller de Redes Sociales está abierta a todos los interesados en adentrarse en el conocimiento de las RRSS y sus herramientas; además de actualizar conocimientos sobre el manejo de las nuevas tecnologías y particularmente las herramientas que ofrecen las redes sociales para la Gestión Estratégica en Comunicaciones.

Para enfrentar este escenario, el presente taller integra las plataformas y herramientas digitales al trabajo de distintas organizaciones desde una perspectiva crítica y con una visión estratégica de lo que se quiere comunicar. La idea es que los participantes puedan desarrollar campañas de comunicación estratégica aprovechando las oportunidades que ofrece la Web 2.0 y sin perder de vista los objetivos de la estrategia a desarrollar potenciando sus críticas en la red.

Tomar conciencia del gran cambio que la digitalización ha producido en el marketing de una marca y en la forma en la que ésta se relaciona con sus clientes.

Aprender a utilizar herramientas disponibles para un correcto diseño de contenido, selección de medios y comunicación a través de los diferentes canales que ofrece Internet. Conocer las pautas para el desarrollo de un *e-commerce*.

Enseñar a los participantes cómo crear presencia en RRSS y administrar los diferentes perfiles, todo ello basado en una estrategia que permita alcanzar objetivos de negocio. Conocer las principales herramientas y aplicaciones de gestión y trabajo de comunidades Virtuales y redes sociales online, disponibles en la Web y familiarizarse con su uso (Por ejemplo, Facebook, Twitter, Instagram, Tweetdeck, Hootsuite, entre Otros).

Conocer los Elementos y componentes de una estrategia de comunicación basada en gestión de Redes Sociales y Comunidades Virtuales (*Community Manager*).

Poder utilizar la plataforma adecuada para poder lograr que la crítica pueda tener su máximo alcance.

Conocer las herramientas de segmentación y pauta en RRSS

¿Qué es el Marketing Digital?

Internet: la gran red social

Nuevos enfoques 2.0

Campañas 2.0

Bluzz Marketing

Real Time Marketing

Marketing de Contenidos

¿Cómo atraer lectores en la Era Digital?

Rol del *Community Manager*

Tipos de redes - Eligiendo las redes adecuadas para mi objetivo

Tipos y clasificación - Redes principales

Creando estrategias de contenido - Cómo pensar las estrategias de contenido

Planificar: Control de reputación online

Metodología

Se proporcionará una enseñanza activa, participativa y una metodología acorde con la formación de los participantes,los medios tecnológicos y recursos didácticos permiten generar un ambiente de aprendizaje propicio para lograr los objetivos propuestos.

Se incentiva en todo momento el aprendizaje colaborativo y el debate sobre los temas planteados.

Sebastián Angiolini (26.03.1993)

Con formación en Organización y Promoción en Turismo en el 2011 comenzó a trabajar como pasante en el Teatro Solís. En 2012 se formó como *Community Manager* gestionando y elaborando estrategias en salas culturales.

Atraído por el mundo de las artes y el marketing se ha formado en fotografía digital, diseño gráfico y Marketing Digital en la Universidad de Montevideo.

Como fotógrafo ha trabajado en varias campañas publicitarias y desde 2013 es manager para Uruguay de Instagramers.

En la actualidad forma parte del equipo de Tarjeta Montevideo Libre (departamento de Cultura - IM) desempeñándose en *Social Media Managment* y gestión de contenidos.

por DÉBORA QUIRING

Práctica de redacción

TENIENDO en cuenta que la crítica teatral es parte del proceso de comunicación escénica, el encuentro dedicado a ejercicios de redacción priorizó el abordaje de estrategias argumentales y narrativas, de modo de acercar a los jóvenes a especificidades y herramientas propias de la tarea crítica y periodística. En paralelo, se intentó evidenciar al periodismo cultural como un ejercicio de generación de pensamiento, y una práctica discursiva que dialoga con presupuestos ideológicos, políticos y sociales que condicionan —con mayor o menor ingenuidad— la lectura. De este modo, se trabajaron distintos modelos y perspectivas de análisis y argumentaciones; la importancia del ritmo, los recursos estilísticos, y el destinatario; y la necesidad de que un texto habilite interpretaciones y vías posibles de discusiones.

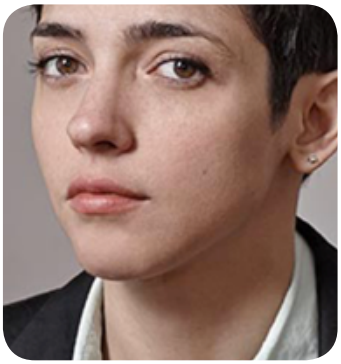
Para esto se abordaron distintos enfoques, y la posibilidad de dialogar con otros lenguajes como la crónica, la literatura y el cine, que no sólo pueden funcionar como disparadores del discurso, sino también como soporte de la valoración de un espectáculo, sin caer en la trivialidad o el hermetismo. Así, a lo largo del taller

se discutió sobre los distintos modelos y construcciones narrativas, y se motivó la producción de un texto, que luego se analizó y discutió en conjunto. En sí, el encuentro se pensó como una aproximación a los modos de producción periodística, y a la posibilidad de que un texto ayude a cuestionar la realidad, o por lo menos, a sospechar de ella.

Débora Quiring

Es crítica teatral y periodista cultural. Realizó la Licenciatura en Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, dedicó varios años al trabajo académico sobre teatro, que incluyó la organización de coloquios internacionales, ponencias y publicaciones sobre el tema. En 2008 comenzó a escribir en prensa y a trabajar como docente. En la actualidad es coeditora de la sección cultural del periódico la diaria.

Taller sobre escritura creativa



Mercedes Halfon (1984)

Es Licenciada en Artes, periodista y crítica de teatro, trabaja como curadora del ciclo teatral Invocaciones, en el Centro Cultural San Martín. Escribe en el suplemento Radar de Página/12, Inrockuptibles, Brando y otros medios.

Coautora de la novela Te pido un taxi (Plaza Janés, 2009). Publicó Dormir con lo puesto (Zorra, 2008), Un paisaje que nunca vi(Color Pastel, 2010), el Epub Tres Islas (Determinado Rumor, 2011) y Hebilla de pasto, (Vox, 2012).

En 2009 ganó el Premio Estímulo de Tea al periodismo gráfico. Este año la Editorial Neutrinos de Santa Fe publicará su libro Un fuego cualquiera.

por MATEO PERI y SANTIAGO BARREIRO

Crítica a la obra de teatro *Juego mecánicos* de Fernando Nieto Palladino

"Solo con amor no alcanza"

JESÚS MUERE en navidad porque todo lo que conocemos es solo una realidad posible de todas las que suceden en "Juegos mecánicos", obra de Fernando Nieto Palladino, que abre el FIDAE en la Sala Verdi.

La realidad se distorsiona en situaciones simultáneas que se contradicen mientras los personajes viven un pasado que renace y genera diferentes futuros posibles. El calor nubla la mente y desprende la ropa haciendo sobrevolar un aire incestual desde la primera escena. Si los personajes sufren el calor del verano, el público suda la superabundancia de información que no logra unir o que se deja unir de infinitas formas distintas. Cartas que se leen sin saber por qué, roperos de los que aparecen y desaparecen los personajes, personas que están pero no se ven, memorias de una infancia lejana y un río que corre de norte a sur y todo se lleva.

Cada cosa meticulosamente, aunque parezca mínima, cumple una función en la narración. Desde un cigarrillo que comprueba y desmiente la muerte de un personaje, y luego vaticina la muerte de otro, hasta las revistas de moda que representa el afuera nunca mostrado.

Las repeticiones y aliteraciones cuánticas se enmarcan en lo único que no cambia en los diferentes universos simultáneos: el calor, la dejadez y el conformismo de los personajes. Conformismo como el de Jesús a través de la obra: "Te dejé de buscar", responde Jesús a los

reproches de Laura. “Dejé de buscar porque todos dejaron”, se justifica. Laura se presenta como el motor del conflicto de la obra, que choca contra la dejadez de Jesús que también envuelve a Lucía. Es Laura la que llega a romper con la rutina de Jesús y Lucía, su vuelta es igual de misteriosa que su ida. Nada está claro, entonces el público sólo puede especular sobre lo que está pasando en escena: los tres roperos que forman la escenografía —por donde aparece Laura— conectan a los personajes con lo que está afuera de la casa; que bien puede ser un pueblo del interior o un portal cuántico.

Nieto Palladino se inspira en una estampita de Santa Lucía, patrona de las modistas (como la madre de Jesús y Lucía), los obreros y pobres, santa a la cual un pretendiente le arranca los ojos pero sigue viendo, según la leyenda medieval. En la obra es Lucía la que parece sumergida en la tensión incestual con su hermano y los celos hacia Laura. Es Lucía quien toma el lugar de su madre y mantiene la “casa igual que antes” afirma con orgullo. Al final luego de hablar directamente con el público, Lucía encauza el desenlace de la obra.

La creación de la obra empezó con una idea sobre una estampita de Santa Lucía, y se empezó a trabajar con los actores sin nada definido. El texto llegó después en el proceso del colectivo. El trabajo realizado sobre el texto se basa en su repetición y las distintas formas de llevarlo adelante, como un *deja vu* que se repite pero

en cada caso distinto. El diálogo sirve como referencia al espectador de que ese momento sucedió, y que ahora vuelve a pasar, revestido de otras emociones y tensiones.

Ir a ver esta obra en que nada está del todo claro y uno sale perdido en pensamientos e imágenes, en contraposición con obras clásicas que conforman este festival cómo es Otelo, muestra la heterogeneidad de este FIDAE 2017 que comienza con fuerza en la Sala Verdi.

Compañía: Reversión Colectivo Escénico
Dirección: Fernando Nieto Palladino
Elenco: Pilar Roselló, Sofía Espinosa, Miguel Montedónico.

Entrevista a Fernando Nieto Palladino,
director de Juegos Mecánicos

“Si hacés una obra para decir cómo son las cosas, es un panfleto”

En el patio de su casa, meticulosamente preparado para la entrevista, Fernando Nieto Palladino, biólogo de formación y creador de profesión, nos recibe sin dejar de fumar ni de tomar mates para hablar sobre su última obra, *Juegos Mecánicos*, en el marco del FIDAE.

—¿Cómo analizás el mundo actual en el que vivimos?

—Cuando hablamos de algo tan global siempre termino en el mismo pensamiento: no sabemos nada. La población no sabe nada y la información la tienen cuatro personas. Creo que al final eso es un buen resumen. No soy un idealista. Sin embargo, creo que uno tiene la misión concreta de hacer su alrededor un poco más agradable y saludable. Pero eso está en una escala, no creo que el mundo se pueda cambiar, porque las decisiones no están en las personas: están mucho más arriba. Por ejemplo, no vamos a dejar de tirar bolsas de plástico al mar hasta que se dejen de fabricar bolsas de plástico.

—¿Sos creyente?

—No soy creyente no (duda) pero me gustaría, creo.

—Y llegado su momento, ¿te gustaría resucitar?

—¡Claro! ¿A quién no le gustaría tener una segunda oportunidad? Me pasó algo parecido después de la obra. Me sucedió un incidente en la calle. Me vinieron a robar. Me lastimaron muchísimo y estuve cerca de morir. Nadie creía que iba a sobrevivir, ni los médicos. Yo estaba despidiéndome. Despertarme fue como casi esa sensación de resucitar. De hecho, me gustaría resucitar 20 años después de haber muerto.

—¿Qué es el etodrama?

—Es un sistema de creación escénico-dramática pensada para actores. Busca generar material en base a lo personal, pero también activando una zona del comportamiento que tiene que ver con el instinto biológico. No es improvisación pero se aleja del guión. No se pretende parecerse a un personaje o abandonar una mala postura, al contrario, toma todo eso y le da un sentido. Esto se inicia con Grotowski como parte de una corriente que abandona la semiosis como elemento para la creación y aparece la materialidad. El actor está en el centro de la producción escénica y no el dramaturgo o director.

—¿Qué referencias culturales tenés?

—Leo poco teatro. Me gusta mirar cine. Están los grandes clásicos, naturalmente. Los leí, me gustan y siempre están ahí: Shakespeare como gran referencia. Después, me gusta mucho el cine de David Lynch —en particular *Sinécdoque*—, Lars Von Trier, David Cronenberg. No sé si justo ellos están presentes, pero *Donnie Darko* sí está muy presente en Juegos Mecánicos.

—¿Podrías decir que tu obra tiene conexión con El Aleph de Borges?

—Sí, leí casi todo de Borges. Pero casi que no me acuerdo de nada, porque fue así: yo me vine a Montevideo con diecinueve, tenía un compañero de cuarto que se había comprado un cajón con la obra completa de Borges, pero lo había comprado porque era barato, no sabía ni quién era Borges. Lo iba a vender y, ante ese peligro, me empecé a comer durante madrugadas enteras los libros uno por uno. Tenía un matete de Borges en la cabeza. A la semana, creo, desapareció el cajón.

—En una nota dijiste que preferís no trabajar con actores ¿Qué pasó en Juegos mecánicos? ¿Cómo y por qué surgió el cambio?

—Porque también es la primera vez que yo no actúo, creo que yo traté de moverme del lugar donde estaba para poder aprender. De todas maneras, sostengo lo que dije en su momento: prefiero trabajar con no actores.

—¿Cómo fue esto de no estar dentro de la obra?

—Fue muy difícil porque yo (de actor) no dirigía desde el "bueno hagamos esto o esto otro". Era mucho más desde compañero de escenario, en el momento. Tenía la posibilidad de dirigir desde el juego directamente y no desde la palabra. Ahí me encontré con esos límites súper difíciles. En Juegos Mecánicos los tres actores son muy distintos. Entonces, "la palabra" es siniestra. Vos decís algo y esta resuena de manera muy diferente porque vienen de teatros distintos, de historias artísticas distintas. La palabra es muy difícil de manejar para dirigir, aunque digo muy poco a los actores. Soy muy sintético, la palabra tiene que ser muy clara. Juegos Mecánicos es la primera obra que veo de afuera y siento una sensación de vértigo y de tensión por no poder hacer nada, que no soportaba. La cabeza me va a mil pero desde la platea no se

puede hacer nada, el estreno fue funesto. Después me fui relajando, pero no me gustó tampoco. No lo voy a hacer más. Lo padecí. Me sale mucho mejor cuando estoy adentro.

—¿Planteaste tu trabajo partiendo de una hipótesis que se va viendo demostrada en la obra?

—Sí, en el proceso de creación no tenés respuestas desde el principio. Es como una investigación. A veces ves trabajos donde se tienen todas las respuestas desde el minuto cero. No hay creación ahí. Hay creación cuando descubrís algo nuevo como artista. Si hacés una obra para "decir cómo son las cosas", es un panfleto. Siempre parto de una pregunta existencial que va tomando forma. Difícilmente puedo decir que terminé un proceso y tengo una respuesta. Aprendo a pensar mejor. Es como el conocimiento o la ciencia. Es verdad que siempre me ha sido natural.

—En Juegos Mecánicos, el destino no es manejable científicamente. Infinitas posibilidades se dan a partir de pequeños detalles.

—Vos hablás de la teoría del caos donde nunca se saben las condiciones finales sabiendo las condiciones iniciales. No es humano predecir completamente. Es como el efecto mariposa: un cambio chiquito puede producir un gran fenómeno. Y sí, esa es una de las posibilidades. La otra posibilidad es creer que las cosas siempre vuelven a su orden. Por ejemplo, si intento modificar el curso de un río, tarde o temprano, el río volvería a su cauce natural. Esa es una visión más de destino. Quieras o no, las cosas van a ser de una manera. Hay en Juegos Mecánicos una confrontación de estas dos ideas. ¿Tengo la posibilidad de manejar mi destino? ¿O me va a llevar la corriente? Y sí, todos nos vamos a morir.

—¿El teatro lo hacés por amor al arte o tenes intenciones como biólogo?

—Vivo del teatro, es mi trabajo. Si hay amor al arte pero también hay amor a la ciencia. Cuando empecé a hacer teatro estaba sí mucho más vinculado en interés personal, creía que si hacía teatro iba a tener más posibilidades de ver de cerca los procesos creadores que me interesaba estudiar. Pero al final quedó el teatro en primer lugar y la ciencia quedó como un hobby, sigo leyendo mucha ciencia porque me gusta, la disfruto. Antes era al revés.

por AGUSTÍN GIL y RODRIGO GUERRA

Crítica al espectáculo de danza contemporánea *Manada*

La masculinidad es la prenda más incómoda del hombre

"Un hombre comienza a ser interesante cuando aprende a dudar", asegura la activista feminista española Carmen Rico-Godoy y, bajo esta idea, el coreógrafo Martín Inthamoussú parece haber creado Manada, una pieza de danza en la que cuestiona las concepciones sobre la masculinidad que día a día son establecidas por la sociedad.

A través de la música, los cuerpos en movimiento y algunos fragmentos hablados,Manada retrata la manera en que la imposición de roles de género también es sufrida por el hombre. En distintos ámbitos sociales como la familia, la educación, el trabajo y los amigos. Inthamoussú plantea que el hombre debe responder a un ideal de masculinidad para poder pertenecer a un grupo. Cuando esto no se respeta, la violencia sale a la luz a través del rechazo, los insultos e incluso la humillación.

Un elemento a destacar de *Manada* es la contradicción establecida en la manera en que la danza y el papel de la masculinidad se unen en el escenario. Por ejemplo, antes de comenzar a bailar con otros cuatro hombres, el personaje principal narra frente a un micrófono: "Empecé a hacer ballet en un instituto, hasta me compré ahí mismo las zapatillas de danza. No le conté a nadie que iba, ni a mis amigos. Guardaba las zapatillas en el fondo de la mochila y cuando

llegaba a casa las escondía para que mi viejo no las viera".

En ciertos pasajes del espectáculo se ve a los cinco personajes imitándose casi de forma instintiva como si realmente formaran parte de una manada. Sin embargo, hay momentos en que las pequeñas diferencias les impiden reconocerse entre sí. Hombres solidarios, hombres agresivos, hombres en movimiento, hombres corriendo, hombres de pie, hombres sentados, hombres mirándose a los ojos, hombres preocupados por sí mismos. *Manada* retrata cómo los hombres piden ser vistos y reconocidos. En la obra, todo movimiento se acompaña de música —ya sea grabada, cantada, o a partir de la percusión de los pies que golpean el piso—, que en algunos instantes consigue comunicar más que las palabras.

Uno de los momentos más interesantes de *Manada* llega cuando el personaje principal trata de despojarse de esa concepción de masculinidad que reina en su cuerpo y que no le permite mostrarse como realmente es. El bailarín trata de limpiarse como si esos prejuicios fueran una mancha que ensucia su verdad, o incluso parece querer sacarse una prenda que representa a todas estas incómodas construcciones sociales que se atan a su cuerpo.

Podemos destacar como una reflexión general que si "ser masculino" es sinónimo de

fuerza, valentía y grandeza, entonces, en una sociedad donde los parámetros de conducta en base al género se buscan imponer tan fuertemente, ser verdaderamente masculino es dejar de aparentarlo.

CompañÍa: Martín Inthamoussú
Dirección: Martín Inthamoussú
Elenco: Emiliano D'agostino, Gonzalo Decuadro, Cristian Moyano, Nazario Osano, Matias Tchomikian, Valentín Ibarburu
Vestuario: Daniela Inthamoussú
Iluminación: Martín Rodríguez
Dramaturgia: Gabriel Calderón
Difusión y prensa: Silvina Natale
Gráfica: Guille Alberti
Asistencia de dirección: Julieta Alonso
Gestión Nacional e Internacional: Natalia Sobrera
Dirección Ejecutiva y *Management*: Alejandra Pradere

por INÉS DURÁN y FEDERICO SOSA

Manada: una militancia sostenida en el tiempo

Llegamos a la Sala Verdi para entrevistar a Martín Inthamoussú, quien estaba con parte del equipo de *Manada*: Matías Tchomikian, Christian Moyano y Emiliano D'Agostino Duarte. Dialogamos con avidez sobre la obra y su contexto: danza contemporánea, diversidad, relaciones de poder, burocracia y masculinidad fueron algunas de las temáticas mencionadas en la previa de la última función de *Manada* en el FIDAE.

— ¿Cómo se vinculan con el mes de la diversidad?

—No nos vinculamos, la obra no fue organizada ni pensada para que esté en diálogo con el mes de la diversidad.

—¿Individualmente?

—Creo que todos somos muy diferentes, quizás podés ver que el vínculo se da de una forma más militante por este mes, pero después siento que hay, por lo que pasa en Manada y lo que venimos haciendo en la gira en el interior, una militancia sostenida en el tiempo que no es por el mes sino porque es Manada. El mensaje que lleva y la experiencia que hemos tenido al dialogar con el público. Me parecería falso hacer la obra porque ahora es el mes de la diversidad.

—¿Qué experiencias nos podrían contar del diálogo con el público en el interior del país?

—Hay de todo pero no puedo separarme del patinador. En Minas nos pasó que un chico nos decía que quería ser patinador y había tenido toda esta carga pseudo moral y social. También otro que levantó la mano y le preguntó al elen-

co si a ellos también les habían hecho *bullying* en la escuela.

—Suponiendo que *Manada* permanece en cartelera aquí en Montevideo y las funciones se llenan de estudiantes de escuelas y liceos: ¿Qué reflexión te gustaría generar junto a los jóvenes?

—¿Qué me gustaría que pasara? Me gustaría que más niños vean esto, pero también que más padres, maestros y responsables de esos niños lo vieran y lo tomáramos como una plataforma para conversar sobre estos temas. Para que te hagas una idea; la discusión, el conversatorio y las charlas luego de la función con el público a veces llegaban a durar lo mismo que la función o un poco más, y la participación de Vale (Valentín Ibarburu) en la obra es muy importante para que los chicos vean a otro niño hablando. Me encantaría que *Manada* llegara a más jóvenes, por ejemplo en Minas asistió todo el bachillerato artístico del liceo de enfrente. Allí una chica nos contó que la obra le había removido muchas cosas y se nos definió a sí misma como "la diferente de Minas". Nos dijo que vio la obra y le dio el coraje para decir, "¿por qué no?".

—¿Podemos decir que *Manada* ha trascendido completamente la escena?

—En eso también se juega mi postura como creador y creo compartirla con todos los bailarines. Si la obra termina donde termina el escenario, no valió la pena. No quiero decir que algo que sea mero entretenimiento esté mal, yo consumo cosas que son sólo entretenimiento, pero lo que deseo hacer en el escenario es otra cosa. De hecho a mí me da mucha gracia que en la página del FIDAE, donde ponen categorías, nos pongan autoficción. Nadie dijo que la obra es autoficción. Es cierto que trabajamos sobre las historias de los bailarines y mi percepción sobre las historias de ellos y las que Gabriel Calderón tuvo sobre lo que ellos escribieron. Yo quiero que salgas de la sala y no digas "¿dónde como la pizza?".

—Pensando en la idea de cuerpo como construcción social y no natural, queríamos saber cómo trabajaron la idea del cuerpo en relación a su construcción ficcional.

—Lo que ellos trabajan son personajes totalmente ficcionados, a partir de eso aparece el cuerpo de la ficción, están en el borde entre la persona y lo que se representa en escena. Ahí aparece un nuevo mundo pero siguen siendo ellos, hay como un border ahí. La pregunta era sencilla: "¿Cuál fue la primera vez que vos hiciste algo para encajar en el rol masculino?".

—Ustedes van a estar en México en un par de semanas, ¿piensan que la obra vista en el exterior pueda representarnos de alguna manera como un país que ha roto ciertas barreras tomando en cuenta las políticas de género?

—Me parece un poco ambicioso decir que *Manada* representa a esta sociedad. Sí representa a estas seis personas que formamos parte de una sociedad, pero creo que sería muy soberbio llegar a México y decir "venimos en representación de la sociedad uruguaya". A mí me interesa mucho más el experimento social que va a suceder en México, porque además vamos a trabajar con un niño mexicano. La idea es que en cada ciudad, elijamos un niño del lugar y eso va a salir de un taller que vamos a hacer con niños. Esa construcción y ese diálogo me interesan mucho.

—¿Cómo te vinculas con los lugares de poder hegemónicos, tanto desde el lugar que ocupás como artista, como los cargos en cultura?

—Estamos tratando el tema de género, entonces llevado a las relaciones de poder, no hay un diálogo, especialmente en Uruguay está complicado. Vengo de tener una conversación sobre este tema, sobre las mujeres directoras o los hombres directores y me parece que hay un gran camino por transitar.

—¿Podrías contarnos cómo es tu experiencia en el Sodre?

—En el Sodre, por ejemplo, tenés una estructura que construye una organización, pero que no debería tener que ver con el género. Yo siento que hay un *statement*, un discurso hegemónico que tenemos hacia afuera y no replicamos hacia adentro. Yo planteo hablar de por qué tenemos que ser el hombre que dice la sociedad, pero también para construir un montón de cosas, se necesita una organización con jerarquías. Yo no estoy en contra de las jerarquías porque estarlo sería decir que soy anarquista, estoy a favor de que existan y creo que dan un orden a la sociedad en la que vivimos. Ahora, que ese orden implique pasar por arriba los derechos de otros es complicado. En ese sentido, sí creo que tenemos mucho por trabajar. No es que yo venga a decirte lo que tenés que hacer, es poder organizar esto para que todos vivamos armónicamente.

—¿Y en cuanto al género y las relaciones de poder a nivel estatal?

—Con todo el tema que están hablando de si María Riccetto es directora o no es directora del Ballet, nos dábamos cuenta que nunca hubo en Uruguay una mujer directora del ballet, y lo tenemos asumido, nadie nunca cuestionó eso. Es como cuando llegó Ligia Amadio a la dirección de la Filarmónica de Montevideo. Ponerse al frente de una orquesta, que es un cargo masculino históricamente, y de pronto viene una mujer y es como, ¿por qué me tengo que poner de tal manera si soy mujer? Y ahora nadie se lo está cuestionando con esto de María (Riccetto), más allá de cómo está manejando toda la información la prensa. Claramente hay un tema de género. Como cuando a Mariana Percovich la

nombran directora de cultura. Nunca hubo una directora de cultura en la Dirección Nacional de Cultura, no recuerdo, tuvimos ministras, pero en los cargos de dirección no recuerdo, ahora en la Dirección de Educación está Rosita Ángelo, pero antes estaba Juan Pedro Mir y todo el equipo eran hombres. Los hombres que ocupan esos cargos siguen el modelo masculino que tienen que seguir y si sos mujer también tenés que seguirlo. Creo que ahí hay dos conversaciones diferentes, una sobre las jerarquías en la organización y otra es cómo se usan esas jerarquías y cómo dialogan en la sociedad en la que vivimos. Yo considero que el organigrama del funcionamiento burocrático es vetusto, porque la sociedad va por otro lado.

—¿Cómo te desenvolvés desde la intimidad, en relación a la masculinidad que está en el contexto de esos espacios, y qué luchas tuviste que generar o a quién defender?

—En la escuela del Sodre, el equipo de dirección que armé son todas mujeres. Yo tengo la sensación de que las mujeres tienen otro punto de vista al que no vamos a poder llegar los hombres, y que los hombres tenemos una forma de ver las cosas que las mujeres no van a ver de esa manera. Entonces, se trata de buscar lo equitativo a partir de ese cruce y encontrar un lugar común. En relación a la lucha, la coordinadora de folklore es una mujer trans, hay un coordinador de ballet, una coordinadora de danza contemporánea y una coordinadora de arte lírico que es muy mayor en diferencia de edad con los otros coordinadores. Ese diálogo horizontal entre todos es súper rico, nadie piensa igual en esas reuniones, esa es la pequeña lucha que asumo en mi contexto.

—¿Cómo pensás que se puede ahondar en esa lucha?

—Si los coordinadores replican el diálogo horizontal en sus escuelas y los alumnos con sus alumnos, es como una onda expansiva, como lo que nos sucede con *Manada* cuando va al interior. Si el chico, el patinador, comenzó a patinar al otro día o el nene que hacía ballet, si uno se animó, para mí ya está. Es un granito de arena, tampoco vamos a cambiar el mundo. No somos iluminados. Sin embargo, me siento muy privilegiado con que tengamos la oportunidad de decir y hacer esto.

Crítica sobre la obra
de teatro *Rabiosa Melancolía*

por IVÁN VIANA y EUGENIA FAJARDO

Tres y mamá

AL INGRESAR a la sala ya se siente el aroma a nostalgia, rutina y encierro. Tres hermanos, que se niegan a crecer desde que falleció su madre, están aguardando su regreso y haciendo de las comidas un ritual donde despertar su memoria. La música es guía y testigo de los conflictos diarios de Javiera, Benito y Santina, fruto de la decepción por la eterna espera, el aburrimiento, y frustraciones físicas y emocionales que revelan incestuosos vínculos familiares.

Rabiosa Melancolía es un drama musical de la dramaturga y directora Marianella Morena. Los actores Lucía Trentini, Mané Pérez (quien también participa del FIDAE con "La Fiera", del argentino Mariano Tenconi Blanco) y Agustín Urrutia integran el elenco, quienes se reencuentran después de interpretar "No daré hijos, daré versos", obra de la misma autora, cuya historia está basada en la vida de la poetisa Delmira Agustini.

En esta ocasión, el cuarteto escénico se completa con la cantante y compositora Malena Muyala, quien hila fino en las texturas de la dramaturgia musical, aprovechando sabiamente el caudal vocal del elenco.

Esto sucede en el marco de una única habitación atiborrada de vajillas y muebles que, aún dominando el espacio, no dificultan el despla-

zamiento de los personajes. Los años les han enseñado a moverse libres en los confines de su estrecho mundo.

La insatisfacción es moneda corriente entre estos personajes que se reconocen melancólicos aunque contra ello quieran luchar: "Cuidado que viene la melancolía, hay que salir ya de este estado".

El tiempo no es lineal y según Javiera la vida tampoco lo es. Oscilamos cual péndulo entre un pesaroso presente y un pasado no mucho más feliz.

Uno de los aspectos más atractivos de la puesta en escena es la convivencia de los vivos con los muertos en un mismo espacio: la Madre (Malena Muyala) interviene en los recuerdos de sus hijos para corregir y recuperar el perfecto ritmo que supo perseguir tanto en sus clases de canto como en el ámbito familiar. Su obsesión dejó huellas en Javiera, Santina y Benito que musicalizan sus días con encendedores, cucharas, sus voces y hasta agua.

Con una sostenida tensión dramática, destellos de humor y una trama que habilita interpretaciones varias, *Rabiosa Melancolía* se presenta como un seductor diálogo donde la música dirige la gran orquesta de la palabra.

por JACOBO CALVO y ESTELA ARRIOLA

Oscuridad y humo

OSCURIDAD Y HUMO envuelven a los espectadores en la pasada hacia sus lugares, atravesando el escenario. Luces tenues y dos bailarines salen a escena, enfrentados uno al otro, entre cómplices y rivales. De repente, comienzan a mover sus cuerpos con toques que recuerdan a algún tipo de arte marcial combinados con movimientos bruscos, vehementes, que poco a poco van transformándose en pasos más sutiles hasta que entra en escena el resto de la compañía para comenzar una actividad de alternancia entre actuación en grupo e individual, entre vehemencia y sutileza de movimientos. Todo ello, acompañado por una iluminación y una puesta en escena acorde, que da la sensación de un mundo aparte.

Así comienza Indiviso, obra de danza de la compañía inDANS, bajo la dirección de Inés Dantes que se presentó en la sala Victoria el viernes 6 de octubre, en el marco del FIDAE

La música también genera ese otro mundo en que se desarrolla la obra, que incluye ritmos marcados e invitan a participar, desde las butacas, al público que involuntariamente mueven sus pies. La composición incluye otros ritmos de percusión más lentos que proponen un descanso para todos desde el público hasta los bailarines.

Saltos, giros, personas corriendo en círculos, diagonales, superposición y repetición de movimientos alternados con sutileza y técnica conforman la pieza. El conjunto da lugar a la imaginación y a la conexión con diferentes situaciones, cotidianas y extrañas, reales y fantasiosas. Una temática de la obra podría consistir en el ejercicio de la labor de actuación

individual o en pareja —sin importar sexos, géneros ni cuerpos—. Otra temática, la interacción entre los individuos del grupo, siempre marcada por movimientos más sinuosos y la sensualidad provocada en consecuencia. La masividad, la grupalidad, la unión y la división, el individuo como tal y el individuo en sociedad.

La función termina con la construcción de un pequeño castillo iluminado desde dentro valiéndose de una especie de tablillas de plástico, que se habían utilizado como herramientas para el baile y la relación entre los cuerpos en movimiento. En ese juego fueron construyendo, intento tras intento, una especie de edificio. Una unidad compuesta por cada uno de ellos. Mientras el resto baila justo delante del público. Belleza llamarán algunos a esas dos imágenes simultáneas.

En ocasiones cuando la obra se desata y el caos se apodera del escenario. El caos se apodera también de los bailarines, con momentos de confusión que no empeñan para nada al conjunto del trabajo realizado, desorden ocasional o planificado, que deja dudas.

Compañía: La Morena
Texto y Dirección General: Marianella Morena
Dirección y Dramaturgia Musical: Malena Muyala
Elenco: Malena Muyala, Mané Pérez, Lucía Trentini, Agustín Urrutia Composición Musical: Malena Muyala , salvo “Desayuno” que fueron compuestas por Mané Pérez y “Merienda” que fueron compuestas por Lucía Trentini
Iluminación: Ivana Domínguez
Escenografía: Gabriela Fagúndez
Vestuario: Magdalena Charlo
Fotografía en gráfica: Gonzalo Techera
Diseño Gráfico: Nicolás Batista
Producción: Lucía Etcheverry

Crítica sobre el espectáculo
de danza contemporánea *Indiviso*

por LUISINA FUNGI e ILHASA TINOCO

De *Indiviso*, la danza, qué dice, qué mira el ojo o por qué gira un cuerpo

LA COMPAÑÍA InDans, formada por sus estudiantes demuestra, con una propuesta integral, la diversidad de la escuela de danza, donde se involucran tanto profesores y estudiantes, como también algunos invitados destacados. A partir de herramientas creadoras, generan infinidad de espectáculos presentados en diversas salas, tanto en Montevideo y como en el interior del país. En esta ocasión, llegan una vez más al Teatro Victoria con Indiviso, una obra de danza contemporánea dirigida por Inés Dantes.

Atravesando el humo aparecen varios cuerpos, la oscuridad de una sala pequeña deja al público impregnado por los colores rojizos del vestuario y la luminancia fría condensada en la neblina. Indiviso, en su sinopsis, propone la utilización del movimiento para crear atmósferas desde los imaginarios ligados a la subjetividad en su relación con el colectivo: desechos de una impresora 3D, dejan ver piezas faltantes; espacios vacíos, sugieren posibles engranajes y la hiperconectividad del mundo actual; también cuestiona la dependencia e independencia y reflexiona en torno a una posible idea de subjetividad colectiva. Entonces, nos preguntamos: ¿Cómo esta idea, que podría tomar tratados filosóficos y discusiones complejas, se lleva a la

danza? Más aún ¿Cómo se elabora esta idea en la obra para llegar al espectador como tal?

El reto de querer llevar una idea al espectador exige ser meticuloso en la toma de decisiones creativas, contemplando todos los detalles posibles, porque es muy difícil saber sortear el complejo entramado de la interpretación. Para ello, se requiere un compromiso con el acto reflexivo, pero también con el ego propio, que debe rendirse y aceptar de que nunca quedarán consagradas ni las ideas propias ni la totalidad de lecturas del público. Por lo tanto, se forma el siguiente cuestionamiento: ¿Es objeto de la danza consagrar ideas, o es una exigencia ambigua del formato de programa? ¿Hay que explicarse bajo la representación y abocar al recurso descriptivo tardío de los actos del ballet? Pasaron siglos, y seguimos recayendo en la abarrotada significación que disfraza esa vieja narratividad, tras suponer que el término "contemporánea" se debe a dejar el relato, manteniendo la narratividad, solo que ahora envuelta en una idea abstracta y pretenciosa.

Para algunos sí, la danza tiene que decir, mostrar, narrar, explicar una idea y sobre todo un concepto lingüístico. Si sale de ahí, ese marco de representación cerrado, cargado de ilustración enciclopedista, por qué no, colonialista, queda relegada a sellos como: "es demasiado contemporánea", "eso no es arte, cualquiera puede hacer eso" o "solo ellos se entienden".

Esto se traduce en una crítica de danza que se reduce a si se "entendió algo o no". Entonces, nos preguntamos ¿Con el ballet, tan explícito y consagrado, se entiende algo? Si, se entiende con algunos braceos mímicos, tres actos y un programa, se entiende la historia en la que Julieta cobra vida, pero ¿Se entiende algo realmente? ¿Se entiende por qué Giselle gira? ¿Dice algo cuando gira? ¿Por qué siguen ufanándose la crítica y el gusto tildando a la danza contemporánea por no tener sentido? ¿Tiene sentido acaso que Odile haga 32 fouettés? No, no dice, ni explica y si vamos a lo mínimo, viene siendo tan poco explícito como un bailarín contemporáneo saltando o gritando. ¿Por qué molesta entonces tanto el juego contemporáneo con el no decir? ¿Es que la sinfonía de Beethoven dice algo? No dice, no explica ningún concepto, y aún así sigue teniendo sentido que Odile gire cientos de veces, y nadie le pregunta por qué gira, y nadie entiende por qué gira, pero gira.

Entonces, llegamos al punto de la danza, en que el movimiento deja de ser explicable, deja de ser contenedor de sentido, para ser otra cosa, ¿Qué cosa? No creo que lo sepamos, mucho menos sabremos explicarlo, simplemente no tiene sentido explicarlo. ¿Quiere entenderlo? Siéntese a ver una pareja bailando y no va a necesitar que nadie se lo explique.

¿Por qué un cuerpo gira? Un cuerpo gira, porque desespera en su terrible condición fron-

tal, y quiere ser el mundo y ser 360 grados. Puede ser una respuesta, o no; tanto como puede haber cientos de respuestas. Pero no gira porque quiera representar un recuerdo, o relatar un suceso, o porque quiera explicar un concepto, que un cuerpo es parte de otro y es indivisible de todos. No se gira, y mucho menos se entiende semejante concepto de un giro. Pero la danza gira, enciende estas representaciones,otras, incluso todas a la vez.

Para hipertextualizar el movimiento, no es necesario una trilla de 500 caracteres que lo justifiquen, el cuerpo tiene de por sí textos, seguramente estos superen lo que pueden contener los caracteres. Por eso mismo están en el cuerpo y no allí. De ahí, la importancia del cuidado y respeto del movimiento, como eje de la danza, su trabajo exige coherencia y compromiso. Crear una coreografía es mucho más que montar sobre una frase coreográfica elementos escénicos: vestuario homogéneo, sin que represente algo más que un juego de cálidos en una paleta de colores baja. Un par de artificios de luces, que tienden más a ser un adorno contra el aburrimiento que un elemento escénico meditado. Una serie de canciones que parecieran tomadas de una lista de reproducción de *Spotify* titulada “Let´s dance”. Una serie de movimientos seleccionados y recurrentes, repetidos más por obra del azar que por el deseo mismo de desplazamiento, más collage de una clase de técnica donde el movimiento es método para

adquirir habilidades, que serán precisamente usadas después, de forma independiente, con cuerpo entrenado, hecho fibra y dispuesto al movimiento más allá de la repetición de fraseos conocidos.

Esta discusión puede observarse en la práctica escénica, cuando en el FIDAE se exponen, dentro de lo contemporáneo, obras que se caracterizan más por sus diferencias que por sus similitudes. *El Baile* e *Indiviso* las destacan, en su forma de afrontar al público, la precisión entre música y movimiento, el papel determinante de la hipertextualidad, la minucia entre gestos y sonidos que aportan a la obra, contrapuestas con el trabajo coreográfico de Indiviso, que precisa hilar fino en esa línea. Es una apuesta del FIDAE para traer técnicas distintas, exponentes disímiles, y propuestas alternativas. En este sentido, es un reto para el público cuestionar la práctica y enriquecer la discusión entorno al movimiento y el decir de la danza. Posibilidades en el hacer hay muchas, los artistas ponemos las manos, el cuerpo en juego, pero al mismo tiempo se abre un reto para el ojo que mira.

En cualquier caso, atreverse a ver (y hacer) danza implica estar dispuesto a salir del despotismo intelectualista occidental de las palabras, de la razón y la explicación, donde se justifica sin atreverse a ser, donde se gira por parecer, y se salta por demostrar. Se dice y se comenta, no por compartir en la hoguera, sino por querer apagarla para que se escuche un solo sonido. En este caso, para que se baile sobre un solo silencio. ¿Cuándo nos atreveremos a no ser tan importantes como para pretender la verdad y el gusto?

Un reto para las miradas, los comentarios a la salida del teatro, las etiquetas y los “me gusta”, para pensar la danza, para la curaduría del festival, pero sobre todo, para los Jóvenes Críticos, un reto que más que saber burlar, donde jugársela, pensar y discutir: !Por una crítica desde la pregunta, el juego y la risa!

por RODRIGO GUERRA y AGUSTÍN GIL

“Mi personalidad creativa va por el lado de la intuición”

Hablamos con la directora de la escuela musical inDANS, María Inés Dantes, sobre la obra de danza contemporánea Indiviso, donde abarca las divisiones de identidad en la actualidad y fue presentado el viernes 6 de octubre en el marco del FIDAE.

—¿Cómo surge el espectáculo *Indiviso*?

—*Indiviso* surge cuando los chicos de una de las generaciones de la Escuela inDANS decidieron presentarse a esta edición del FIDAE. Como en tercer año de la formación tienen un ejercicio escénico donde eligen un docente para que los guíe en un proyecto que ellos autogestionan y crean conjuntamente. En esa instancia, dio la casualidad que me eligieron y mediante un montón de ejercicios llegamos a esta temático de Indiviso, que fue co-creada con los propios bailarines.

—Interpretamos que *Indiviso* posee una perspectiva de igualdad de género, ¿considerás que esta apreciación es correcta?

—“Individuo”, etimológicamente proviene de “Indiviso”, y lo que tratamos de destacar son las divisiones de la identidad causados por el desborde de información que nos llega hoy, que cada vez son más claras las indivisiones entre todos y todas. Por eso elegimos objetos escénicos y elementos.

La narrativa no es lineal, en la obra no contamos una historia puntual ni tampoco hay per-

sonajes. Los bailarines funcionaron como cuerpo de baile, donde en la mayoría de las escenas todas eran una misma persona: todos hombres, todos mujeres y todos lo mismo. Queríamos representar esta cantidad de divisiones del ser humano, y nos ocupamos mucho en la relación danza, espacio, tiempo y música.

Utilizamos música del suizo, Nik Bartsh, que utiliza muchos elementos psicológicos, y que compone a través de muchas voces. De alguna forma, las distintas escenas hablaban de diferentes aspectos del individuo dividido: el ego, los sueños, el ánima, de lo femenino y de lo masculino. Claro que también buscamos que el público termine de formar la pieza y haga su propia lectura en base a su experiencia.

—¿Cuáles son los conceptos que más te gustan trabajar como profesora de danza a la hora de montar un espectáculo?

—Las cuestiones ontológicas me gustan mucho. A veces peco por ser ingenua, pero me gusta contener esas ideas sin rebuscar demasiado. Me gusta mantener mi primer interés, y que la intuición te lleve donde querés trabajar. También me gusta mucho lo que está vinculado a la psicología del ser humano.

—¿Bajo qué criterios se arma el elenco de un espectáculo de danza?

—Depende de la propuesta. Por ejemplo, en Indiviso se realizaron trabajos de investigación y de búsqueda desde el cuerpo. Del movimiento se desprende lo técnico, y necesitábamos bailarines que pudieran sostener la complejidad técnica, más que una brillante interpretación actoral. Particularmente para *Indiviso*, el interés fue la búsqueda de plasticidad y disociación del cuerpo, que tuvieran esta rítmica disociado de la música.

—¿Cuánto hay de improvisación en *Indiviso*?

—Gran parte de lo que se ve en escena surge de la improvisación del cuerpo y en lo que el mismo va desarrollando. Este tipo de abstracción hace que la lectura sea riquísima, porque los bailarines nunca están contando algo realmente literal. Estéticamente me parece interesante; aunque la gente no entienda nada, está bueno que se quede con imágenes estéticas lindas.

—¿Cómo evaluás al público de la danza contemporánea?

—Considero que se está empezando a notar un público específico de la danza contemporánea, pero aún no es legítimo como pasa con el ballet y con otras expresiones de danza más instaladas. Las ganas legítimas de ir a ver un espectáculo de danza contemporánea tiene más vinculación con la gente intelectual y el ámbito universitario. A nivel popular esto aún no ocurre, porque el terreno no está preparado, ya que son obras complejas o difíciles de asimilar para un espectador común, que no cuenta con herramientas para evaluar aquello que está viendo.

Lo que sí noto es un público de la danza contemporánea vinculado a "favores". Con esto me refiero a que un colega viene a ver tu obra porque vos fuiste a la de él, o también estudiantes de diferentes escuelas. Es un círculo de gente que cumple con esa función porque pertenece al colectivo de la danza. Tampoco fallan los familiares, y amigos. Últimamente ha habido una apertura por parte de distintas instituciones, como ocurre con el FIDAE, que ayuda a una construcción de público para este tipo de danza.

—¿Existe algún lugar en el mundo donde consideres que ya existe un público específico de la danza contemporánea?

—No te sabría decir exactamente. Desde mi percepción pasa lo mismo en diferentes lugares. En ciudades con mayor población el volumen de público es un poco mayor, pero pasa lo mismo que acá. Por ejemplo, en Nueva York la gente interesada en el teatro underground es poca. He ido a funciones de danza contemporánea en otras partes del mundo y había cuarenta personas.

Creo que, igualmente, depende de los objetivos de las compañías: hay quienes buscan llegar a más público y por eso eligen temáticas a abordar de interés latente. pero hay otras que son más herméticas y trabajan cuestiones mucho más filosóficas que no son tan intere-

santes para todo el mundo. Igualmente, todo es válido.

—¿Dentro de esa distinción en qué lado te ubicarías?

—Puntualmente *Indiviso* surge en el marco de la Escuela, donde justamente tratamos de brindar una formación bastante integrada; no trabajamos una sola línea en cuanto a la técnica y el abordaje creativo, sino que se trabaja varias líneas dentro de la danza moderna y sus formas de crear. De repente, surgen propuestas de danza o teatro, otras son más abstractas o formalistas como es Indiviso. Hay diferentes abordajes, en ese sentido nos gusta la diversidad y también acercarnos un poco a lo "popular y urbano", mixturando la danza contemporánea con el afro, el hip-hop, o el jazz; pero no bajo ese tendencia más comercializada o banalizada, sino para realmente atraer un público que gusta de la danza. Sin embargo, se utiliza ciertas líneas estéticas y lenguaje corporal que pueda hacerlos sentir identificados y brindarles ese primer acercamiento que luego les permita acceder a obras más complejas. Estamos un poco en esa búsqueda con la Escuela.

—¿Cuál considerás que es el principal rasgo que caracteriza tu ser individual?

—(Ríe) Creo que esa pregunta se contesta y se vincula con otras que ya me hicieron, porque tiene que ver con mi complejidad y constantes dudas; pero siempre investigo sobre cosas ambiguas, a la hora de enseñar y aprender también. Siempre termino concluyendo que hay tantos caminos para elegir. *Indiviso* es un reflejo de mi propia individuación, lo complejo y lo caótico.

Yo no tengo formación en dramaturgia, y es bastante intuitivo y autodidacta lo que hago —a ensayo y error algunas veces—. Voy creando y tratando de crear y de mejorar, porque mi personalidad creativa va por el lado de la intuición.

Crítica de *Romeo y Julieta*
del Ballet Nacional del Sodre

por DIANA DANIELE

La muerte ya no vale nada

¿Qué significa la muerte para nosotros, actualmente? ¿Estaremos acostumbrados a la muerte? ¿No nos sorprende, no sentimos nada? Día tras día vemos series y películas industriales, en las que también matan industrialmente. Escuchamos noticias de muertes masivas y no nos afectan porque están "muy lejos". No es una cuestión de no tenerle miedo a la muerte, que podría ser un enfoque romántico y heroico, sino que se ha convertido en nada, en un evento más: se ha perdido el respeto a la muerte y tal vez con eso también a la vida misma. ¿Qué pasará luego, si ahora hemos perdido la sensibilidad y la empatía? ¿A qué nos llevará todo esto?

En *Romeo y Julieta*, presentado por el Ballet Nacional del Sodre desde el 20 de setiembre hasta el 4 de octubre de 2017, como en toda tragedia, hay muchas muertes. Las reacciones fueron muy diversas pero quedé sorprendida, especialmente con la reacción a la muerte de Mercucio, interpretado por Acaoã Theóphilo. Mercucio es un personaje sarcástico que está constantemente burlándose y desafiando a los Capuleto, causando la ira de Teobaldo, primo de Julieta. Al agonizar, Mercucio sigue intentando burlarse y divertir a la gente que está presente, lo cual está magistralmente descrito en la partitura de Prokofiev, esto es, por el con-

traste entre movimientos staccatos saltarines de fagot, y los acordes dramáticos e intensos en trémolo de las cuerdas. Tal vez fue la falta de elementos dramáticos en la interpretación de Theóphilo, que aunque de gran virtuosismo dancístico carecía de herramientas actorales para transmitirle al público lo horrible que es para nuestros protagonistas la muerte de Mercucio, tal vez fue el colorido vestuario, o el poco énfasis en el momento de la maldición, pero a la gente le produjo risa, en esta escena Mercucio maldice a las dos casas, a los Capuleto y también a los Montesco, pero pasó desapercibida y es un momento crucial de la obra, es el punto de no retorno y tal vez el clímax. Se perdió totalmente. La escena siguiente, la venganza de Romeo, asesinando a Teobaldo, interpretado por Aníbal Orcoyen, sí nos dejó a todos más perplejos, tal vez por toda la escenificación posterior y el llanto de Lady Capuleto. ¿Se extrapola entonces el significado de la muerte de Mercucio a la de Teobaldo? Claro está, que al morir Teobaldo hay un quiebre moral tanto para Romeo como para Julieta, al haber matado Romeo al primo de su amada y para ella el dilema, ya que su amado está ahora manchado de sangre, de muerte. Sabemos que la danza, en este caso el ballet, trata de transmitir con el cuerpo lo que las palabras no pueden, entonces es más difícil transmitir ciertas cosas, no tenemos a nuestra disposición la maldición de Mercucio, pero tenemos algo mejor, la música de Prokofiev y apenas fue aprovechada en este fragmento.

El trabajo de María Riccetto y Gustavo Carvalho fue especialmente magistral, no solo sus movimientos impecables demostrando una excelente técnica, sino también sus actuaciones. Cuando ambos deben despedirse para que Romeo se vaya al exilio, luego de matar a Teobaldo, interpretaron una escena muy emotiva, las expresiones de Cavalho y Riccetto, la forma en que volvían a abrazarse, una y otra vez, sin querer separarse, apasionadamente, desesperadamente, lograron que, aun desde lejos, pudiéramos compartir la desmoralización de ambos al separarse, porque ambos percibían un mal augurio, de que algo malo pasaría.

Estuvo muy bien lograda la escena de Julieta antes de tomar la poción que la haría parecer muerta por un día, la duda, el temor, el sufrimiento y a su vez, la esperanza, todo ello fue transmitido impecablemente.

Lo más destacable de todo fue el momento en que Romeo descubre que Julieta está muerta y no puede creerlo, intenta bailar con su cadáver ante la incredulidad de su muerte, algo realmente desgarrador, rozando con lo necrófilo y su muy lograda transmisión de la desesperación insoportable que sentía justo antes de ponerle fin a su corta vida. Excelente interpretación de Carvalho.

Por supuesto, no se puede pasar por alto la hermosa partitura de Serguei Prokofiev, especialmente la utilización de los temas en momentos cruciales, la forma en que los va intensificando y cómo recurre a ellos en el momento preciso.
¿Cuántas veces no hemos escuchado hablar de *Romeo y Julieta*? Pareciera que es una de esas cosas de las que todos hablan pero pocos conocen realmente. ¿Qué la hace vigente hoy en día? Tal vez continúe por inercia, porque es un nombre que resuena en nuestro imaginario colectivo. Pero no, no es por inercia. Las grandes obras tienen algo en común: reflejan la condición humana. Cito a Borges "Si Shakespeare les interesa, está bien. Si les resulta tedioso, déjenlo. Shakespeare no ha escrito aún para ustedes. Llegará un día que Shakespeare será digno de ustedes y ustedes serán dignos de Shakespeare"

Compañía: BNS | Ballet Nacional Sodre
Dirección
Director artístico: Julio Bocca
Co-directora: Sofía Sajac

por IHASA TINOCO y LUISINA FUNGI

Volver a *Romeo y Julieta*

ROMEO Y JULIETA forman parte de nuestro inconsciente. Una obra maestra, que ha transgredido el tiempo, que se reconfigura en cada nueva lectura, enaltecida en los formatos más clásicos y conservadores, y que cruza invicta las propuestas más bizarras y contemporáneas.

Romeo y Julieta puede leerse en una biblioteca, jugarse en un parque, discutirse en un prestigioso foro literario, ser una metáfora o un chiste. Romeo y Julieta se seducen, como imanes, se atraen incesantemente, reiteran su muerte una y otra vez en el imaginario colectivo. Esto nos lleva a preguntarnos ¿Qué hace que volvamos a verla?

Este ícono del ballet moderno con más de medio siglo sigue sorprendiéndonos. Frente a la orquestación clásica, la complejidad rítmica de Prokófiev desafía los cuerpos, que atentos la acogen y la transforman. Personajes alegres saltan y bromean, se hacen cómplices al público que se va dejando conquistar por su jovialidad, destacándose el carisma hecho movimiento de Acaoa Theóphilo.

Romeo celebra su pasión con virtuosismo, su simpatía nos asombra y pasa a convertirse en empatía. Entonces, nos encontramos rememorando nuestros propios amoríos y sus encuentros clandestinos, giros desenfrenados y equilibrios medidos, juegan en ambos cuer-

pos como estados constantes en qué fluctúa el amor. Y es ahí cuando nos damos cuenta que Julieta sigue estremeciéndonos en su despedida. Hoy como hace cincuenta años y cada vez que esta coreografía es bailada con profesionalismo, dedicación y entrega de intérpretes como lo demostrado por María Noel Riccetto.

También se destaca la lectura innovadora de la escenografía y el vestuario original de Paul Andrews, que introduce una estética minimalista resaltando la esencia de la representación histórica. Teniendo la capacidad de caracterizar la escena con la elección de ciertos matices dentro de una paleta que enmarca la época en que se sitúa la obra. El diseño de vestuario trasciende la sencillez con el cuidado minucioso de los detalles de la indumentaria que se complementa con los tonos cálidos de las escenas más emotivas.

El despliegue escenográfico es un logro del trabajo que se realiza en los talleres del Auditorio, uno de los pocos en Latinoamérica que cuenta con la infraestructura, la profesionalización y la capacidad logística para llevar a cabo una producción de tal magnitud: un escenario que se transforma y sorprende en cada acto; que dialoga con el cuerpo de baile generando líneas y recorridos armónicos al movimiento, utilizando agudos elementos simbólicos que cierran la estructura dramática y nos envuelven en el universo actualizando de esta obra trágica.

Las emociones son una herramienta destacada, que está acompasada con movimientos mayormente circulares que desplazan a los personajes por el escenario generando un recorrido acompañado por la música y la danza. El despliegue representa los clímax, con diferentes ambientes, espacios y un tiempo lejano. Los gestos son un elemento convincente a la hora de transmitir y hacer al público partícipe de la obra.

Los bailarines del Ballet Nacional del Sodre conforman un cuerpo de baile sutil y elegante, desarrollan una potente gestualidad cargada de emocionalidad, mientras tanto la sonoridad va contribuyendo a la atmósfera de deseo hasta estallar como sentencia del dolor. En ese momento, la tragedia de época se transfigura, se encarna en la vida cotidiana de cualquier ciudadano contemporáneo, el público de la Sala Fabini es seducido y lo demuestra con el incesante aplauso final.

Romeo y Julieta de MacMillán revive siempre el desenfreno y la pasión adolescente que nos avergüenza en la adultez. También hace del clásico una puesta que actualiza el sentir cotidiano y hace sucumbir al público ante la emocionalidad de dos cuerpos que caen como una experiencia vivida.

por AGUSTINA CABRERA y MICAELA WILD

Crítica de *Still life*
de Steffano Ricci y Gianni Forte

Un *hashtag* para etiquetarte

STILL LIFE es una obra italiana creada en 2013 por Steffano Ricci y Gianni Forte, en compañía de Anna Gualdo, Guiseppe Sartori, Liliana Laera, Simon Waldvogel y Fabio Gomeiro como actores, bailarines, performers pero sobre todo como cuerpos y sensibilidades que encarnan la propuesta dramatúrgica y directiva resignificándola como una densidad que sintoniza con su realidad física y por ende política.

Velas en recipientes rojos y un escenario despojado de telones. Un policía en los andamiajes junto al extintor de fuego miraba con atención a la Nelly Goitiño invadida, pero no colonizada, por italianos, plumas, agua, besos y un enfoque transdisciplinar distinto. Homosexualidad, represión, identidad, libertad: etiquetas. Contenido atravesado por la forma. Teatro, danza, performatividad, plurilingüismo, intertextualidad constante entre diferentes lenguas y disciplinas, equilibrio entre lo ajeno y lo particular de lo humano que nos vincula a todos.

Nos encontramos atravesadas por imágenes sublimes e impactantes y un uso de la materialidad que no deja de sorprender. La estética performativa se logra contemplando tanto el riesgo de los intérpretes como la ruptura cons-

tante de la cuarta pared. Esta ruptura se realiza desde la interpelación directa al espectador, el adecuado uso de la materialidad y el accionar directo sobre ellos. Un claro exponente es el momento en que los intérpretes descienden del escenario y comienzan a besar al público. Los espectadores pasan a ser actores. La situación mencionada generó polémicas, para nosotras, porque la propuesta de regalar el alma —supuesto con el que se justificó la acción— se vio teñida de un dinamismo binario, siendo así como los actores besaron solo a hombres y las actrices solo a mujeres. Por otro lado, la mayor de las polémicas dentro del público se dio con la problematización del estar expuestos a ser besados sin consentimiento previo.

Un espectáculo performativo no puede ni debe ser indiferente a la realidad política y social en la que se manifiesta. El contexto en que se hizo originalmente la obra y los objetivos que se entrelazan a este son claros y presentan una dirección concisa. Italia, religiosidad, homofobia, suicidio adolescente, cánones, etiquetas, deberes ser, represión. *Still life* establece un diálogo con una realidad brutal, donde la homosexualidad es sancionada de un modo alevoso por no estar dentro de los parámetros instaurados. Los cruces constantes con la realidad,

van desde la acusación al Estado Italiano, hasta el homenaje a varios adolescentes atravesados por ello. La presencia de diferentes lenguas en este contexto rompe con la barrera del idioma, trasladando una situación que sucedió en Italia a una problematización global. Recordándonos que aunque en Uruguay hayamos ganado terreno en esta temática, sigue siendo inminente profundizar y repensar estos asuntos.

La obra gira en torno a episodios de discriminación identitaria vinculados a la homosexualidad, sobre todo masculina, es un grito al derecho de sentir y expresar fuera de lo normativo. Este grito dialoga con una idiosincrasia específica donde es necesaria la reacción explícita que hace visible lo que se quiere tapar, pero que con el afán de mayor claridad, anula líneas transversales esenciales para una problematización profunda y estructural que vaya a la raíz del conflicto.

Los autores de la obra reivindican el teatro como un proceso para hacer política, afirman que "la responsabilidad se convierte en un acto de valor que pocos son capaces de soportar". Nos preguntamos si en esta política, en esta linealidad de comprensión no se está subestimando al espectador y anulando el cimiento de la problematización.

El que se apedree a dos personas por besarse es un indicio, es la punta de una madeja enorme en la que subyacen problemas que condicionan el vínculo con nosotros mismos y con los otros, por lo que quedarse anclado en el género de estas personas y establecer un discurso que gira solo en torno a eso sin recordar que por sobre todas las criterios de clasificación —género, sexo, edad, nacionalidad, raza— son personas. Entonces, cae en la proclamación de la homosexualidad como un potencial cánon, en vez de abrir juego a las diferentes manifestaciones y a la posibilidad de construirse a uno mismo con libertad más allá de lo impuesto.

Por lo tanto, el abordaje del etiquetado puede caer en lo discursivo, criticando determinadas etiquetas que en el desarrollo de la obra se perpetúan. No manifiesta la supresión del etiquetado, sino más bien, el cambio de etiqueta. La estética canónica de los intérpretes permite y acepta la homosexualidad en hombres blancos, flacos, burgueses y menores de 30 años.

Resaltamos a su vez el lugar marginal que ocupan las intérpretes femeninas en el transcurrir de la obra en relación a sus pares masculinos y nos preguntamos si este lugar fue premeditado para exponer otras problemáticas sociales o no.

Hablar de la identidad de género y de la sexualidad implica un pienso específico sobre las estructuras que rigen los vínculos, sobre los cuerpos, sobre los roles que encarnamos, sobre las relaciones de poder. Es un tema que implica un pensamiento dialéctico y un accionar fuerte

en relación a él para no caer en lo panfletario o reduccionista.

"El teatro es un medio idóneo para exaltar el potencial existente en la diferencia, un instrumento para comunicar nuevas formas de observar la realidad" manifiestan los autores. En relación a esta proposición y en el marco del FIDAE en que se expone esta obra, concluimos la relativa aplicación del caso. Decisiones tomadas respecto a la ciudad en la que se exhibe la misma, sala, precios de entradas, tipo de publicidad realizada, entre otros, son algunos de los aspectos que influyen sustancialmente en el posible público espectador. Consideramos que un gran porcentaje de las personas para las que confrontarse con la homosexualidad genera un desafío no cuenta con acceso al FIDAE, y quizás es en otro tipo de contexto en el que la obra pueda realizar un choque más rupturista.

Estuvimos ahí y vivimos la obra en presente contínuo la mayor parte de la función. Destacamos la estética, el ritmo, el manejo acertado del impacto que genera asombro e inquietud. Queríamos ser besadas, queríamos empezar a besar a todo el mundo y regalar el alma. No importó que los subtítulos se trancaran ni el no comprender italiano, la experiencia de transmisión trascendió el lenguaje y sobre todo fue desencadenante de reflexión.

Compañía
Ricci/Forte
Dirección
Stefano Ricci
Creación: Stefano Ricci y Gianni Forte
Intérpretes: Anna Gualdo, Liliana Laera, Piersten Leirom, Giuseppe Sartori , Simon Waldvogel
Responsable técnico: Danilo Quattrociocchi
Creación de movimiento: Marco Angelilli
Asistente de dirección: Ramona Genna
Distribución: Àngels Queralt
Apoyos: il sostegno del MiBACT Direzione Generale Spettacolo.

por INÉS DURÁN

Cómo encontrar el consuelo en el horror de los otros

UNA COCINA hiperrealista con celestes puros evocando una maqueta de revista de decoración de hogares y un entramado que envuelve ese espacio, ramas secas que cubren la morada y tapean ventanas. Un nido de tallos deshidratados cuelga enmarañado sobre la mesa. Una madre verborrágica hilvana reflexiones y vomita pensamientos sin filtro, mientras, junto a su hijo, esperan la llegada del padre quien lo llevará a un hospital para que se recupere de su trastorno mental. Una despedida entre dos seres que no se encuentran en un mismo lenguaje. Una constante contradicción entre mundos disímiles.

Así como en el drama rural *Barranca Abajo* de Florencio Sánchez, se proyecta una perspectiva popular de derrumbe del nido, He nacido para verte sonreír también manifiesta una óptica de desplome del hogar pero desde un punto de vista de clase media. “Se deshace más fácilmente el nido de un hombre que el nido de un pájaro” decía Don Zoilo antes de tomar una decisión y autoeliminarse colgado de un árbol. A diferencia de los personajes de este drama contemporáneo, quienes lejos de establecer una resolución, perpetúan la neurosis en el regodeo de la palabrería de la madre, el aullido mudo del hijo y su futuro cerca-

no en un hospital, y el tenaz sonido del motor de una heladera.

Vigor y carácter se desprenden de la dramaturgia del argentino Santiago Loza, en otro de sus conocidos monólogos femeninos, utilizada por el director argentino radicado en España, Pablo Messiez. Una puesta en escena que expone una dualidad de sistemas expresivos completamente distintos. Un universo extraño de esquejes intrincados y otro de exactitud pulcra y aséptica.

Los contrastes se hacen evidentes en manos de la reconocida actriz española Isabel Ordaz con una representación realista, por momentos un poco afectada, casi de televisión, y el manejo corporal que propone el joven actor español Nacho Sánchez. Ordaz logra brillantes ráfagas de lucidez actoral y de fuerte conexión con el público. Sánchez, por su lado, desde el silencio, alcanza imágenes potentes que dialogan con el discurso verbal de la actriz.

Es inevitable mencionar un desmayo ocurrido el pasado domingo 8 por parte de una señora del público, ocasionado posiblemente por la temática de la obra. La extrañeza de la situación, que lejos de volverse una emergencia, fue confusa y pareció aletargar un instante eterno. Nacho Sánchez se encontraba en so-

ledad en el escenario y permaneció inmóvil, observando algunas partículas moverse en el aire, el actor no dejó de actuar. El equipo del teatro resolvió la situación y la función continuó.

"A veces uno encuentra el consuelo en el horror de los otros", vocifera la madre. Consolarse sería en este sentido presenciar el espanto, expurgar las penas y hacer catarsis, para tranquilizarnos. Tal vez la afectación momentánea de los cuerpos sea una de las intenciones del director. Sin embargo, empatizar con alguno de los dos personajes y expurgar las culpas asistiendo al teatro podría funcionar como sedante. Quizás, el peligro que ofrece la obra sea el de liberar la conciencia del público por un par de horas y que este vuelva con sosiego al hogar, espectantes y cómodos de no ser esa otredad que nos refleja, no reproducir el horror ajeno y permanecer estáticos ante las miserias del mundo.

He nacido para verte sonreír de Santiago Loza dirigida por Pablo Messiez se presentó en el marco del Festival Internacional de Artes Escénicas del Uruguay, el 6, 7 y 8 de octubre de 2017, en la Sala Hugo Balzo Auditorio Nacional del Sodre. Coproducción entre Uruguay y España beneficiada por Iberescena.

Reparto: Isabel Ordaz y Nacho Sánchez.
Producción: Teatro de La Abadía e Ignacio Fumero Ayo
Escenografía y vestuario: Elisa Sanz
Iluminación: Paloma Parra
Diseño de sonido: Nicolás Rodríguez
Ayudante de escenografía: Paula Castellano
Ayudante de dirección: Domingo Milesi

Entrevista a Isabel Ordaz,
directora de *He nacido para verte sonreír*

por MATHÍAS FUENTES y MIKAELA ECHEVERRÍA

"El teatro es lo más antinatural del mundo"

Una actriz de carácter masivo en España por su participación en comedias de televisión como *Aquí no hay quien viva*, *La que se avecina* o la premiada película *Chevrolet*, nos visitó en el marco del FIDAE dando paso a su reciente papel en la obra *He nacido para verte sonreír*.

EN EL HALL de un hotel céntrico, nos encontramos con esta actriz y escritora madrileña que protagoniza junto a Nacho Sánchez la última obra del director argentino Pablo Messiez, donde se afronta el vínculo entre una madre y los últimos momentos de su hijo antes de ser internado en un hospital psiquiátrico.

—¿Cómo se ha dado tu contacto con Uruguay?
—Bueno, estuve hace cuatro años con una obra de Rafael Spregelburd que se llamaba *Lúcido* y presentamos en el Teatro Solís. En aquella oportunidad estuvimos una semana y ahora de vuelta, encantada de regresar, en mi segunda vez. Tengo una gran admiración por cómo abraza la cultura el público uruguayo. Más allá de que supongo que es un país de claroscuros como sucede en todos lados, pero me llama la atención como los políticos acuden a los eventos culturales, tengo la sensación de que la gente observa, escucha está atenta a lo que sucede con la cultura.

—Luego de ver la obra me pregunto ¿Cómo se elabora un personaje de esta índole y cómo se entra y se sale de cada función?
—Todo toca y más en una obra como *He nacido para verte sonreír* que roza muchas zonas oscuras, donde una tiene que elegir hasta dónde va, porque estamos hablando de arte. El arte no es

la verdad, es una construcción. Soy una firme defensora de que la verdad y el arte son dos cosas distintas, y definir la verdad sería para siete simposios. Así que en esto, entra esta cuestión de que el teatro es lo más antinatural del mundo. Otra cosa es el mérito de la verosimilitud eso es absolutamente irrenunciable tiene que ser verosímil, pero para eso está el arte, para hacer creer que eres lo que no eres. Forma parte de esa sagrada mentira: una sagrada ficción.

El proceso fue muy lento, muy hermoso y tranquilo, porque Pablo Messiez es un director extraordinario, te lleva de la mano de una manera muy amorosa, muy libre, aunque tiene sus decisiones, por supuesto. Pero no está ahormado, él co-trabaja contigo, te acepta lo que propones y te maneja, pero no te impone.

Cuando salgo de la función puedo decir que salgo agotada emocionalmente, me cuesta un poco recuperar, porque hay una fractura en el personaje. No llega a ser tragedia porque no hay muerte, pero el drama es sólido. Al mismo tiempo, es muy rico de visitar. Los cambios bruscos, posicionarte en zonas que todavía no sabes qué son, adentrarte al misterio del personaje, es muy inquietante y desafiante. En puntos donde dice por ejemplo: "yo de pequeña me sentía sucia, necesitaba refregarme. Me frotaba el jabón", mi mente , a pesar del esfuerzo de recordar el texto, se va a zonas que a lo mejor digo "¡shhh!", porque sino no puedes seguir. Abriría otra trama.

En este sentido, Pablo lo hizo muy bien, sentó las bases en dos pilares muy fuertes: la necesidad de saber y el tiempo. Ambos están muy presentes en el escenario. También, esa última esperanza que todas las madres del mundo tienen en su reservorio para salvar a su hijo. Esas líneas, son muy férreas sino sería un monólogo. La palabra a veces puede ser asfixiante, porque la madre habla mucho y el hijo no habla nada. Sé, porque me lo ha dicho mucha gente, que eso produce un plus de inquietud en el espectador: "¿no va a hablar?", "no la soporto a la madre que se calle" y, cuando se calla: un abismo de silencio, que la madre vive. Nadie la escucha, nadie la mira.

—Como espectador uno se pregunta si la enfermedad del hijo, será solo del hijo cuando él no esté ¿Qué pasará con la madre? Porque igual no está, pero aparece, la escucha y tiene una presencia muy fuerte.

—Esa presencia es la que teme perder la madre, aunque no hay una escucha real porque está ido. Eso es lo que teme la madre, por eso en un momento dice: "qué vamos a hacer tu padre y yo cuando volvamos a casa, aquí solos, en el dormitorio solos, silencio, silencio, silencio". El hijo es silencio pero es presencia.

—¿Cuál es la relación que le encontrás a He nacido para verte sonreír con la realidad? ¿Qué nos podrías decir acerca de esto y el contacto con el público?

—¡Ah la realidad! ¡Dios mío! Inabarcable realidad. El efecto que se genera en el público es curioso. Supongo que se da la concomitancia de varios factores como sucede en todas las situaciones de la existencia, pero leyendo el texto de Santiago Loza (autor de la obra), te das cuenta de que es una partitura bastante estricta, que tiene una vocación literaria interesante. Tiene un ritmo y una puntuación que obliga a la actriz a respetar, aunque es muy generoso y te dice: "bueno, sáltate la puntuación, y si quieres decir otra palabra no pasa nada". No es neurótico con su texto. Así nos lo dijo en Madrid cuando estuvo. La obra tiene una música interior, una partitura interior que obliga a un determinado decir y, al mismo tiempo, transmite muchísima emocionalidad. Aunque tú te tienes que ajustar a esa escritura que además es la idiosincrasia, lo que le da el vuelo poética a la obra (aumentado por la puesta en escena de Pablo Mezzies que es muy poética también); pero por otro lado hay un vector emocional altísimo que está en juego y que tiene que ver con el drama real, ese drama real es el de ésta madre que tiene que despedirse de un hijo, que no comprende nada, que vive sola y un poco aislada del mundo en ese universo doméstico que es su propia cocina podríamos decir que transcurre durante los años 50 aproximadamente aunque no se especifique en la obra. Todo eso junto con la presen-

cia del hijo, con esa presencia rota, torturada de la enfermedad mental; que tiene que ser para el espectador un choque muy brutal de alguna manera; porque no se establece una teoría política sobre lo que tiene que ser o no, acerca de las relaciones humanas, sino que cuenta el drama humano de dos personajes, madre e hijo. Un clásico melodrama que de algún modo al ser arquetipos llegan a todo el mundo.

Esa realidad efectivamente es inabarcable. ¿Qué es la realidad? La realidad de la madre o la realidad del hijo, pero más allá de definir conceptualmente qué es la realidad, lo que hallamos en la obra es un desgarro, que para una madre siempre es la enfermedad de un hijo.

—En agosto de este año en Uruguay se aprobó una nueva ley de salud mental, que tiene que ver justamente con descentralizar los hospitales psiquiátricos y la internación de los pacientes a los hospitales generales, se prevé que para el 2025, esto pueda estar completamente realizado, y lograr ese nuevo orden.¿Cómo se vive esto en España? ¿De alguna forma la obra te acercó algún planteo de esta índole?

—Primero contextualizamos mucho en una época, si os acordáis la madre tiene un discurso que no tendría una mujer contemporáne. Además, comentado por Santiago, no se especifica el tipo de enfermedad mental, porque el actor y el director han compuesto en el caso del hijo un personaje que está a medio camino entre un padecimiento físico que podría ser quizás psicomotriz y, por otro lado, podría tener algún tipo de enfermedad. Se alude a los libros en un momento como causa de la pérdida del norte o de la irrealidad por parte del hijo. Se tocan todos los tópicos generacionales, que en un momento determinado una madre puede tener con respecto a un hijo. Una madre de clase media standard, no muy ilustrada, aunque ella diga que sí lo está. Pero lo que quiero decir, es que creo que hay una intención en el autor, al no especificar el tipo de enfermedad, no quería focalizar el síntoma por el síntoma, sino que le interesaba como lectura metafórica también la incomunicación, por encima de todo. Más allá del problema real de cuidado de un enfermo. Yo lo que subrayaría es que habla de incomunicación, incomunicación intergeneracional, para una madre que siempre quiere que le hable y el hijo nunca habla. De todos modos no hace falta que tenga una enfermedad mental, es que los hijos no hablan con las madres.

Creo que tiene esa lectura también, evidentemente, como es el tipo de madre que es Miriam, supongo, que ante un posible diagnóstico, una posible solución de internación domiciliaria o clínica, ella optaría por domiciliaria, porque es una mujer que ama salvajemente a ese hijo.

Respecto a tu pregunta: legislar sobre eso hay que hacerlo, pero hay que dejar un peque-

ño resquicio a la opción personal. Por un lado, el Estado se tiene que hacer cargo de la parte civil y política en el cuidado de los ciudadanos, sobre todo en casos extremos. Por otro lado, una madre tiene el derecho de cuidar a su hijo en casa. Lo que sí creo totalmente es que la enfermedad mental, tiene una especie de lacra moral o social, que mancha aún más y problematiza aún más el conflicto. En eso sí que tiene que haber, una campaña o una especie de voluntad política, de limpiar esa enfermedad, que es una enfermedad como otra cualquiera como se ha limpiado la imagen de los heroinómanos, que es una enfermedad, más allá de un vicio o un estigma.

Insisto de todas formas en que la obra propone más allá de lo políticamente correcto a la hora de legislar, o no, sino del drama humano que supone este tema.

—Con respecto a esto de cómo vivís el personaje, hay una entrevista del autor, donde dice que para escribir repara en dolores personales ¿Vos sentís que al encarnar esos personajes, se puede llegar a recuperar algunas zonas de dolor propias?

—Bueno, él sufrió un proceso de encapsulamiento en un momento determinado, y es de donde sale un poco esta obra. Tuvo una crisis de silencio y apartamiento. Es curioso, por otro lado, cómo se mete en el universo femenino. Yo lo vivo muy bien. Lo podría haber escrito una mujer, porque conoce muy bien el universo femenino.

En cuanto a mí, yo no soy madre y no necesito ser madre para encarnar este personaje. Cuando el personaje está lejos, me gusta. Los personajes demasiado cercanos me asustan. Cuando el personaje está muy cercano a mí, me inquieta mucho. Bueno, lo he trabajado también pero siempre con mucho cuidado porque el teatro es tremendamente peligroso, es un oficio de peligro, te expones mucho emocionalmente, físicamente y psicológicamente. Yo trato de tener un equilibrio, una sanidad mental muy fuerte. Trato de cuidarme en este aspecto, porque encarnas procesos muy duros. Por eso una de las cosas que trabajo con este personaje es: "le voy a salvar, le voy a salvar".

—¿Qué le dirías a Miriam (el personaje de la obra)?

—Yo le tengo mucho amor a Miriam. No soy capaz de hacer una autocrítica. Creo y por eso insisto en que uno de los elementos principales a los que alude el texto es la herencia. Por lo que deja entrever esta mujer ha venido de tener una madre autoritaria, mucha censura, viene de una educación sexual muy concreta, una relación amor odio con el cuerpo muy brutal y hay algo oscuro siempre en todo lo que tiene que ver con el sexo. Eso está heredado, forma parte de un contexto histórico, de un momento generacional, ese ocultamiento.

Yo la amo. Me gustaría que renaciera en otra generación y que fuese una hippie en el 68, que se fuera a la india o que follara con todo el mundo. Miriam necesita una reencarnación que la restaure de esa vida tan doméstica y tan excluyente. Le diría vente aquí y date una fiesta. Entonces, aparece lo de la herencia nuevamente, creo que no solo somos origen sino que también destino y que depende de cada uno quedarse amarrado o emprender el camino de tu propia vida, con tus propias responsabilidades, tus propios riesgos y oportunidades. Eso es lo que Miriam no hace porque a veces no se tiene la fuerza para hacerlo. Creo que es una mujer herida con un pasado oscuro y eso ya es difícil de levantar, pero eso ya es de mi cosecha no es de Santiago Loza.

por FEDERICO SOSA

Mi hijo sólo camina más lento para salvarnos

SE ESCUCHAN saludos, que son palabras amables de quienes reciben al público para indicarle sus ubicaciones. Todas provienen de los actores que ya encarnan sus personajes. Rita nos pide las entradas y nos indica los lugares mientras nos da la bienvenida al cumpleaños de su sobrino. La obra es una fiesta por ser el cumpleaños número 25 de Branko y también porque la ceremonia de asistir a El Galpón, se potencia en un juego de interacción en forma armoniosa y justamente medida con el hecho escénico a punto de comenzar. La intimidad de la sala es altamente explotada por el director Gerardo Begérez, haciendo que el público se sienta permanentemente protagonista, que evita por completo el displacer que se pueda presumir de una sala pequeña. Los actores se distribuyen en butacas junto al público llevando la escena desde el centro hacia cada rincón de la platea, donde todo es una escena constante, un movimiento permanente. Los hechos que van sucediendo en el escenario son apuntalados por breves narraciones de los otros personajes desde el público. Cada movimiento escénico por más que comprometa plenamente a los espectadores jamás pierde la armonía ficcional.

Branko (Ignacio Estévez), cumple un cuarto de siglo y sin embargo es quien menos protagoniza el suceso. El hecho de no poder caminar no es su tragedia, pero la soledad sí parece serlo en una casa llena de personas. Su familia explora en este día los fracasos personales de cada uno: la infelicidad del matrimonio, la pérdida del amor, la juventud, la belleza y los sueños posibles. Todos derraman los sentimientos más profundos de una vida que transcurre aceleradamente como escapándose por una ventana. Mía (Mariella Fierro), es una madre que no acepta la imposibilidad física de su hijo al mismo tiempo que su matrimonio se convierte cada vez más en una rutina de reclamos. Carga con la senilidad de su madre, el desconocimiento de su hija, la rivalidad de su hermana y el recuerdo de una juventud llena de promesas. La disfuncionalidad de los vínculos se plasma en un delicioso texto del croata Ivor Martinic, quien nos da una lección tras otra de cómo podemos ser completamente infelices mientras lo exteriorizamos a carcajadas.

Las actrices llevan el ritmo de la comedia, los papeles se equilibran por la personalidad específica de cada miembro de la familia y el rol que en ella ocupan. Ana (Solange Tenreiro) es la abuela senil que desde sus desvaríos repica la risa constante, nos arrasa con la picardía de ser anciano y querer olvidarlo todo, porque "todo ha sido una mierda" y lo único bueno es aquello que podemos obtener de dar rienda suelta a la fantasía. Rita (Anael Bazterrica), la otra hija de Ana y hermana de Mía, es encarnada de forma arrolladora. La actriz que nos deslumbrara en Incendios, obra que también se presentó en El Galpón, nos regala un personaje cómico que pareciera por momentos menguado a baño María en la piel misma de una China Zorrilla. Bazterrica carga en sus hombros, anchos de oficio, toda la obra desde el minuto cero en que el público ingresa a la sala.

Por su parte, las más jóvenes en escena; Estefanía Acosta (Doris) y Soledad Frugone (Sara), nos muestran a dos jóvenes amigas completamente diferentes. La primera, hermana de Branko, se escapa de la realidad taciturna de su familia hacia un mundo incierto en búsqueda del amor. Sara por su parte, ha de hacer lo mismo dentro de la familia de su amiga, encontrando en Branko la posibilidad de no estar sola y la experiencia de sentirse mujer. Debemos sumar a la gran impronta actoral femenina con que la obra nos deleita, el justo y excelente trabajo de grandes actores como; Dardo Delgado (Oliver), Rodolfo da Costa (Robert), Marcos Flack (Mihael) y Claudio Lachowicz (Tin).

Ya lo dice la propia Mía: "veinticinco años es mucho, es mucho, un cuarto de siglo". Por tal

motivo, aquellos que atravesamos el cuarto de siglo, y quienes a él se aproximen, pueden encontrar con toda seguridad en *Mi hijo sólo camina más lento*, una alerta a ser salvados de una vida que se nos escapa por caminar demasiado deprisa.

Compañía:
Institución Teatral El Galpón
Dirección:
Gerardo Begérez.

Elenco: Mariella Fierro, Ignacio Estévez, Solange Tenreiro, Anael Bazterrica, Soledad Frugone, Dardo Delgado, Estefanía Acosta, Rodolfo Da Costa, Marcos Flack, Claudio Lachowicz.
Escenografía: Rodolfo Da Costa
Iluminación: Leonardo Hualde
Vestuario: Soledad Capurro
Oficina de Prensa y Comunicaciones: Gabriela Judeikin
Producción Ejecutiva: Claudio Lachowicz
Ayudante de dirección: Felisa Jezier
Producción: Teatro El Galpón.

por JACOBO CALVO

Moralidad difusa y un drama burgués

A TRAVÉS de una soberbia interpretación por parte de los actores de la Comedia Nacional Ernesto Álvarez, Gabriel Hermano y Jimena Pérez, se desarrolla Málaga, del suizo Lukas Bärfuss.

El motor de la obra es la imposibilidad con la que se encuentran dos padres separados para encontrar una niñera que cuide a su hija durante un fin de semana mientras ella, la siquiatra automedicada Vera, se va a Málaga con su amante; y Michael, él, va a un congreso internacional donde puede vender su invento médico.

En medio de esta situación se encuentra Álex, un joven de 19 años con una caracterización exageradamente millenial, quien busca imperiosamente la gloria. El trampolín a la fama sería filmar a la niña durante ese fin de semana que los padres están fuera. Michael se muestra reacio por las posibles tendencias pedófilas de un adolescente. Vera se muestra segura de la responsabilidad de Alex. Sin embargo, estos roles se voltean y finalmente es Vera quien no cree que Alex se pueda hacer cargo de la hija, mientras que Michael es quien acaba pidiendo por favor a Alex que se ocupe de ella.

La representación no tiene como tal un principio, nudo y desenlace al uso, sino que básicamente consiste en la interacción de los tres

personajes con la niña en el medio como objeto de deseo y disputa cuando conviene, o como objeto inerte cuando conviene también El trío quiere hacer su propia vida, buscar su éxito personal sin darse cuenta de que lo que tienen entre manos es una personita que los padres utilizan como arma arrojadiza el uno contra el otro mientras que el millenial punk ve en ella una cosa que puede grabar para presentar en un festival de cine y con ello hacerse famoso.

El gran logro de Barfuss es plantear la obra como ajena a todo tipo de juicio moral, tal y como realmente ocurren las cosas en la vida cotidiana de cada uno. La interacción es aséptica y ninguno de los personajes termina por predecir bien las consecuencias de sus actos. Todo ello, a pesar de lo que los padres creen tenerlo todo controlado con su mentalidad científica y pese a que el chico cree conocer exactamente cómo se hace una película, llegando a llamar “cínico” a Billy Wilder con total impunidad. De hecho, opina que todo lo que Billy Wilder hizo es copiar a un director que únicamente filmó unos cuantos cortos. Una actitud muy propia de una actualidad que reniega de los grandes clásicos y enaltece al que tristemente quedó oculto. Una especie de gusto por revolcarse en la derrota hasta fundirse con ella y sacar de ahí algo revolucionario.

No obstante, y al margen de estos reflejos polémicos en la obra, la frase “¿es que nadie va a pensar en los niños?” sería la que perfectamente podría resumir el argumento. Expresión más propia de una clásica señora escandalizada que de algo que “nos interpela y nos insta a repensar juntos en las posibles situaciones ‘Málaga’ que todos afrontamos en algún momento de nuestra vida”, tal y como se expresa en la reseña de la Sala Verdi.

La obra se puede ver en la Sala Verdi los viernes y sábados hasta domingo 3 de diciembre.

Autor:
Lukas Bärfuss
Dirección:
Bettina Mondino
Elenco: Ernesto Alvarez (Actor Invitado), Gabriel Hermano, Jimena Pérez
Escenografía: Osvaldo Reyno
Vestuario: Leticia Sotura
Iluminación: Fernando Scorsella
Música: Fernando Ulivi

Crítica sobre *A voz en Cuello*
de Sergio Peris-Mencheta

por IVÁN VIANA

"Ante la poesía, tanto da temblar como comprender"

EL LUGAR del encuentro fue la Sala Atahualpa del Teatro El Galpón, lugar de historia, de resistencia y de arte. Fuimos poco más de una treintena los que, a contracorriente del sentir popular de ese momento, pecamos al presentarnos a la función y no acompañar a la gran masa embanderada, que se preparaba con esperanza para ver las eliminatorias del mundial de fútbol. Antes de traspasar la entrada hecha de cortinas negras, de un negro mate, opaco y profundo, una funcionaria nos otorga a cada uno un paquete cerrado con antifaces, de los que se usan para tratar de conciliar el sueño, para evitar la luz.

Una vez acomodados en nuestros lugares, dos personas aparecen en escena para hacernos las advertencias de costumbre y presentarnos lo que vendrá. "Los invitamos a utilizar los antifaces durante la función", comenta Sergio Peris-Mencheta, protagonista principal de esta obra, quien a través de su alter ego de locutor, un conductor de radio llamado Leonardo Estévez, nos habla sentado desde un alto banco de madera ubicado en el centro del escenario. A su lado, sentada en una pequeña silla de oficina se encuentra Marta Solaz, con una consola de sonido en su frente, quién será la encargada de ambientar la sala con sonidos planificados.

Un tercer lugar está libre, dispuesto en escena, forma parte de la sorpresa que nos presentan nuestros guías.

Es sabido que al privarnos de un sentido tan utilizado, tan bombardeado como la vista, se agudizan otras percepciones, otras miradas, y comenzamos a ver ya no con las cuencas cubiertas por el antifaz, sino con otros mecanismos. Es muy sencillo una vez que se pone en marcha el espectáculo hacer conexiones instantáneas con experiencias tales como el programa de Alejandro Dolina.

El espectáculo radio-teatral se divide en diez programas, cuya duración es marcada por un sonido de corte y su correspondiente saludo de nuestro locutor junto con su elenco de músicos y cantantes del éter radial. Estevez recorre con su relato distintos poemas de Mario Benedetti, entremezclando y entrelazando los textos del poeta con su propio relato de vida. Entre los versos amables y asonantes de Mario, se deslizan reflexiones de diferente talante, pasando desde suspicacias nocturnas hasta llegar a cuestionamientos del ser profundo, presentando de esa manera su forma de ver la vida, a través de la noche radiofónica.

La política cobra un lugar prioritario cuando suena *Oda a la mordaza*, encarnado en la propio voz de Benedetti, quien se nos aproxima desde vaya uno a saber qué lugar, volviendo

a la vida con sus convicciones incambiables. *A voz en cuello*, entre tantas cosas es una apuesta política, donde se condena la censura, como la mordaza vestida de ley con la que se está subyugando a la sociedad española.

A voz en cuello es una invitación para re encontrarse con la fantasía y con las ganas de imaginar. En momentos donde parece inadmisible detenerse un instante, donde tomarse el exquisito y nunca bien ponderado trabajo de escuchar pareciera no ser rentable. Esta puesta en escena nos detiene en el tiempo y nos traslada a otros lugares. Aunque sea durante una vuelta de agujas, podemos permitirnos recuperar parte de nuestra extraviada humanidad cotidiana. Ha de ser por ello, que al salir del Teatro uno no se siente ajeno al ver las multitudes de gente festejando, en pleno júbilo, por la clasificación a Rusia, porque nosotros mismos y nuestros sentidos, tuvimos nuestra fiesta.

Compañía:
Barco pirata producciones
Dirección:
Sergio Peris-Mencheta y Marta Solaz
Dirección Escénica: Sergio Peris-Mencheta
Composición Musical: Marta Solaz
Producción Ejecutiva: Nuria Cruz Moreno
Teaser: Joe Alonso
Prensa: María Díaz
Producción: Barco Pirata Producciones
Distribución: Gg Produccción y Distribución Escénica.

por IVÁN VIANA Y EUGENIA FAJARDO

Entrevista a Sergio Peris-Mencheta y Marta Solaz, directores de *A voz en cuello*

Hablemos de lo que nos pasa

La cita fue en el Hotel Esplendor, en pleno centro de la ciudad. Las agujas no marcaban aún las once pero ya nos encontrábamos frente a frente con los artistas. Un saludo cómplice nos envuelve tanto a artistas como entrevistadores, ya que parece extraño nunca habernos visto antes en nuestras vidas y ahora, en menos de un día, tener dos contactos tan intensos.

UNA PEQUEÑA sala en el palier del hotel fue el espacio elegido para nuestra conversación: una mesa de vidrio pequeña en el centro, tres butacas ampliamente confortables y un sillón de tres cuerpos, reservado casi en exclusiva para Marta. Pues precisamente, ese espacio, combinaba de manera eficaz con su postura de admiradora, casi una pensadora de Rodin, escuchando y contemplando las palabras que salían de los labios de su compañero.

—Constantemente tomamos posición, ya sea expresando lo que pensamos o desde el silencio, que también dice mucho: ¿cómo afecta las posibilidades laborales de un artista una cosa u otra?

—Siempre es más fácil que no peligre el trabajo desde el silencio. En España hay una clara estigmatización respecto a hablar, a posicionarse —no necesariamente a nivel político, aunque todo es político— pero sí decir lo que uno piensa sobre lo que pasa. Yo creo que el motor más genuino que hace que uno quiera ser actor es el hablar de lo que pasa, sanar el mundo desde el arte y desde el escenario en este caso. Yo creo que el teatro está hecho para escupirle

la verdad al mundo y hacer teatro —como yo lo entiendo— es tomar partido, incluso cuando hacés una obra de mero entretenimiento. Pararse en un escenario a decir el texto de un autor es posicionarse. Para mí lo ideal es encontrar el punto medio entre el entretenimiento y el panfleto político, porque el teatro de por sí ya es, como digo, tomar partido.

Yo creo que el teatro es el último refugio para entender el arte y la vida misma.

—¿Cómo se está manejando el asunto de la Ley Mordaza en España?

—Hay bastante movimiento —sobre todo por parte de la izquierda española— para derogar esta ley que ellos llaman "Ley de seguridad ciudadana", pero a su vez está todo paralizado. El miedo de los gobiernos a que el pueblo se pronuncie hizo que muchos partidos políticos se pusieran de acuerdo en crear una lista de puntos que atentaban concretamente contra la libre expresión. La Ley Mordaza es otra forma de callar a la gente, y permitir que hablen sólo de lo que se quiere que se hable, es muy rentable tanto para unos como para otros.

En España el cine está en manos de la televisión, y la televisión está absolutamente mediatizada por los grupos de comunicación. Por lo tanto, es muy difícil que se pase ningún tipo de información. Incluso los programas más "objetivos" como los informativos están totalmente

influenciados. Ahora mismo es muy difícil informarse de lo que pasa en el país a través de los propios canales. Sirve más hacerlo mediante canales internacionales.

—En *A voz en cuello* ustedes apuestan a dejar de lado lo visual, televisivo, a lo que el público está acostumbrado, habilitando otros sentido.

—El antifaz tiene que ver con anular la vista que se relaciona con los juicios, y despertar otros sentidos que a cada uno lo llevan a un sitio distinto. Es una propuesta abierta que realmente busca llevar la radio al teatro y escuchar la radio en comunidad. Es como probar cómo sería ser ciegos durante cincuenta minutos; compartir la incertidumbre, no sabemos qué va a pasar pero estamos acá y estamos juntos.

Yo creo que la vista prejuzga, prefabrica y controla; y se trata de no ver lo que está pasando, perder un poco el control de lo que sucede. Confiar.

—Cada vez es más difícil acaparar la atención del espectador, habiendo series con capítulos de treinta minutos ¿Cómo hacen entonces para mantener la atención del público casi una hora basándose únicamente en lo auditivo?

—Hay algo que pasa cuando uno entra al teatro, que hace que de donde vienes, se corte: tú entras a la Catedral de Notre Dame y hay algo energético que te pide silencio. Yo creo que el teatro es también ese lugar, donde hay un escenario con alguien que hace que se comulgue un montón de gente en ese momento y uno está atento a lo que está pasando, porque sucede aquí y ahora. El cine no. El cine está grabado, pero el teatro ocurre ahora, puedo tocarlo, estamos todos en lo mismo.

Creo que realmente cuando empieza la función el espectador corta con lo que pasa afuera: el móvil, el *Whatsapp*, la conversación que traía antes de llegar al teatro. En el momento, en que entrás a la sala se tiene que entrar en lo sagrado, pero para eso se debe implicar al público siempre de alguna manera: hacer que entre en el juego, juegue con nosotros y a la vez incomodarlo en el mejor sentido. Retarlo. El actor es aquel que está dispuesto a mostrar su presente al espectador, mientras que el espectador, no. Por eso es público: viene a que le muestren un trocito de vida, no viene a mostrarse.

—¿Desde un principio buscaron este teatro vincular con su productora Barco Pirata?

—Para mí desde un principio no fue pensado. Fue ver la característica común entre los trabajos y ver en ellos la vocación de contar lo que pasa.

La necesidad de montar una productora y dirigir tiene que ver con la posibilidad de formar parte del armado del plato, es decir, un actor está al servicio de un texto que ha escrito otro, bajo el punto de vista de un tercero. También, tiene que asumir que debe decir el texto como otro dice que debe hacerlo, moverse

como decide el director, y al hablar las palabras que salen de su bocaque las ha escrito un autor. O sea, es un intermediario, ni más ni menos.

El deseo por dirigir surge de un querer volver a jugar —a mí me encantan los juegos de mesa— no solamente en un tablero creado por otros, sino yo mismo crear un juego y establecer las reglas, que a su vez están en permanente evolución porque somos un equipo que está creando este plato. Todos aportamos nuestros ingredientes individuales que van a hacer de la obra que hagamos la versión particular de este elenco, diferente a cualquier otro. Evidentemente esto a veces choca con lo comercial, es decir, A voz en cuello no es un espectáculo comercial ni pretendía serlo.

También tenemos lugar para lo comercial porque si no hacemos una función con caras conocidas y un poquito de comedia intentando colar sutilmente algo de lo que pasa, probablemente no podamos hacer luego los proyectos que nos interesan más. Y como están las cosas hoy en España no puedes permitirte ser muy "off", "underground", porque entonces no vas a poder hacer lo siguiente.

—¿Cómo hacemos para acercar al público al teatro?

—Yo creo que hay una solución muy clara y es sacar al teatro del recinto al que se llama teatro, porque una de las cosas que impide que la gente acuda es que hay que entrar a un lugar —parece una tontería, pero es una realidad— no sólo hay que pagar una entrada sino ingresar a un lugar cerrado, a oscuras; y además donde hay un riesgo relacionado a que puede pasar cualquier cosa.

por ESTELA ARRIOLA

Un clásico que sigue vigente

EN LA SALA PRINCIPAL del Teatro Solís se presenta una platea llena y en el escenario, sobre el costado izquierdo, un atril. Sabiduría se encarga de dar la apertura a Antígona, que con sus retoques la trasladan al presente, teniendo una pregunta clave que guía toda la obra ¿Están las leyes del Estado por encima de las de la naturaleza, se nombren "ciencia", "dios" o "herencia"? Mientras que abordan temas de la sociedad mexicana, los problemas políticos, los desaparecidos y sus consecuencias. "Es una reflexión a partir de la desobediencia civil", dice en una entrevista David Gaitán, actor y dramaturgo mexicano de 33 años, quien también director de la obra, su decimocuarto montaje.

Al ser una adaptación hay algunos cambios respecto a la tragedia clásica que se conoce. Tal es el caso, de personajes suprimidos, como por ejemplo Eurídice (esposa de Creonte), y Hemón que no es hijo del rey sino amigo, en esta ocasión. El texto cargado de referencias a cuestiones que atañen a la población mexicana, como así también otros que sobrevuelan cuestiones más polémicas como el rol de la mujer, su carácter y su histeriquismo, que no sabemos si fue con intención del director llegar a la reflexión a través de la burla o la primera viene por añadidura. La incorporación de Sabiduría, un personaje que hace por un lado de hilo conductor, como también de quien incita a las reflexiones de los persona-

jes, haciendo que las situaciones tomen otros rumbos, mientras que provoca que el espectador vea otras facetas de la acción.

La escenografía no ostenta grandezas pero logra hacerte sentir parte de la obra. En la esquina superior derecha, al fondo cuelga el cuerpo de Polinices balanceándose, que entra en juego un par de veces en la historia. La máscara del único guardia que acompaña a Creonte y su cuasi monólogo final, único momento en el que él tiene voz. Unas líneas que parecen descolgadas, de temas banales tratados con profundidad, la vida familiar, la crianza de sus hijos, el paso del tiempo, rellenan la espera de la condena de Antígona. El cuerpo desnudo de ella sola en el escenario, no solo muestran el desnudo físico sino, tal vez, por todo su anterior discurso, la desnudez en pensamientos y sentimientos. Los flashbacks de los personajes. Así construye Gaitán la nueva *Antígona*, en el 2015.

La tragedia cierra de manera totalmente inesperada, con un pueblo que envuelve al público con sus gritos desde los costados en las butacas, la obra cobra vida, y cada uno es un tebano más. Cincuenta extras de escuelas de teatro montevideanas se levantan de sus asientos y corren alborotados por la platea, con música y luces desconcertantes, suben al escenario y hacen un desfile de banderas con los colores del pabellón mexicano, dando muerte a Creonte, Rey de Tebas.

Antígona bajo la dirección de David Gaitán se presentó el 10 y 11 de agosto en el Teatro Solís en el marco del Festival Internacional de las Artes Escénicas (FIDAE)

Dirección:
David Gaitán
Elenco: Marianella Villa (Antígona), Adrián Ladrón (Creonte), Haydeé Boetto (Sabiduría), Alan Uribe Villaruel (Hemón), Ana Zavala (Ismene), Guillermo Nava (Guardia), Mishell Ordóñez (Amante).

por FEDERICO SÁNCHEZ

Ser parte

EL TELÓN estaba bajo y en el proscenio del escenario había un atril de madera,donde posaba un micrófono. La presentación indicaba que se estuviera preparando para dar un discurso. Así fue, porque enseguida entró en escena la primera actriz, quien anticipó lo que iba a suceder: la tragedia clásica del teatro universal *Antígona* de Sófocles, que se presentó en la sala principal del Teatro Solís, de la mano de actores y actrices mexicanas, los días 10 y 11 de agosto.

La historia comienza con las consecuencias de la guerra entre Eteóles y Polínices —hermanos— que tiene como fin la muerte de ambos. Creonte, el déspota de Tebas, decreta que Eteócles tendría que ser enterrado con honores por ser un héroe que murió por la patria. Mientras tanto, Polínices, en memoria de su enemistad con los tebanos, sería colgado a la vista de todo Tebas para que sea devorado por buitres.

Quienes estábamos en la sala, no éramos simplemente espectadores sino que formábamos parte de la historia porque representábamos al pueblo de Tebas. La cercanía se vivía sobre todo en el momento en que se estaba llevando el debate sobre la muerte o no de Antígona, por haber intentado enterrar a su hermano Polínices.

A la vez, la puesta en escena mostraba las cartas que fueron enviadas por los hermanos en discordia, mientras que una luz amarilla, que iba del piso al techo del proscenio, contrastaba con la oscuridad de la sala.

La escenografía estaba constituida por algunas sillas, una mesa, un banco rojo, un fondo con tablas desordenadas, un cuarto negro con puerta y el cuerpo de Polínices colgado. También, de vez en cuando, se entrometían elementos: una cuerda que demostraba el intento de Antígona por enterrar a su hermano y de esa forma salvar su alma; el trono de Creonte, rey de Tebas; y un pequeño escenario con telón rojo, que recopilaba hechos del pasado.

El monarca se presentaba con vestido de colores fríos: traje celeste con detalles en dorado, medias blancas y capa azul. Mientras tanto, su postura de superioridad, se potenciaba con acciones fuera de las leyes establecidas, que cuestionaban el concepto de democracia instaurado en la ciudad.

En este contexto, la saliva de Antígona era pólvora. Reaccionaba con rabia por tanta injusticia. Entonces, le gritaba en la cara que era inhumano, "que persuadiendo cualquiera llegaba al trono, que estaba creando leyes injustas y que era un domesticador de bestias". Por otro lado, Creonte, cada vez que se refería a una mujer incluía la palabra "mía" e increpaba a Antí-

gona por su vestimenta y su actitud desafiante. Sin embargo, ella no perdía sus convicciones y confiaba en su poder para contraatacar a cualquier hombre a pesar de que se encuentrara en una posición de superioridad.

En una época y un pueblo donde el patriarcado se lucía a flor de piel, la lucha de Antígona, a pesar de su voluntad, llegó a su fin. En ese momento, la sala principal del Teatro Solís se mantuvo a oscuras y el silencio predominaba, mientras tanto una luz blanca y radiante posaba sobre ella dejándola aún más vulnerable.

Sin embargo, no sería el fin de la historia, porque Creonte enseguida esparció piedras en el proscenio del escenario mientras Antígona continuaba descobijada en el centro. De repente, el rey comenzó a gritar y a incitar que la apedreáramos, porque debía morir. Enseguida una piedra voló, pero no en dirección a Antígona, sino que fue dirigida al monarca.

Gran parte de los espectadores gritaban, corrían, ocupaban el escenario en justicia de Antígona. Representaban a un pueblo revelándose contra el déspota gobernante, un pueblo que no calló sino que actuó contra la injusticia, haciendo morir el egocentrismo, el poder, el imperio, la comodidad, la violencia, la injusticia y, sobre todo, a la desigualdad.

por MATEO PERI y SANTIAGO BARREIRO

Las tres dimensiones de David Gaitán

"La tercera dimensión: el contacto, el olor y lo sensorial se está volviendo casi surrealista"

EN LA RECEPCIÓN del Hotel Esplendor preguntamos por David Gaitán, director de teatro mexicano, "¿el número de habitación lo saben?", pregunta el recepcionista. Le decimos que no y busca con fastidio en el monitor. Levanta el tubo y "Señor Gaitán, hay dos muchachos aquí que lo buscan para una entrevista", cuelga y nos mira. "Enseguida baja, viene quince minutos atrasado", nos dijo mirando la pantalla otra vez.

Esperamos en el lobby que tiene sillones modernos, de diseño suponemos, pero muy incómodos. David Gaitán escribió veinte obras de teatro y con treinta años es uno de los dramaturgos jóvenes favoritos en México. A Uruguay vino invitado por el FIDAE para presentar su versión de *Antígona*.

Con el pelo mojado, peinado hacia atrás, aparece en el lobby David, se disculpa por la tardanza y nos sentamos en otro de los sillones del hotel —igual de lindos, igual de incómodos— nos amontonamos para escucharlo porque hay ruido y David habla bajo, como si no estuviera seguro de lo que dice, o estuviera siempre pensando en voz alta.

—¿Qué te parece Montevideo?

—Pues viniendo de alguien que vive en la Ciudad de México es como surrealista, hacia el bien. Así como le pasaría a los uruguayos si van a México, a DF en particular, surrealista hacia un lugar distinto. Montevideo me parece como una ciudad de cuento, lo que más me da esa sensación es la diferencia en densidad de gente por metro cuadrado. Hace un año cuando vine llegué en un

avión que aterrizó de madrugada y en el camino del aeropuerto hasta el hotel no vi a ningún ser vivo. La ciudad seguía trabajando y los semáforos operando y el taxista se detenía cuando había un rojo y luego avanzaba. Pero no había ninguna persona. Para mi fue una experiencia casi apocalíptica. De pensar que así funcionaba la ciudad. A lo que voy con esto es que para mí Montevideo es una ciudad muy del cuento, en el mejor sentido de la palabra. Cuando he estado aquí, las tres veces que he venido, ha sido en el marco de algo de trabajo, de teatro. Entonces, pues es una ciudad que para mí representa esta parte del ideal de dedicarse a algo así, de los beneficios más tangibles que son viajar. Viajar gracias a tu trabajo y conocer el mundo gracias a él. Para mí Montevideo es un símbolo de eso.

—¿Te parece que el lugar físico donde uno vive condiciona el arte que uno produce?

—Sí, sin duda. Creo que cada creador lo nota más cuando está fuera del lugar donde vive. Pero no hay manera de imaginar que no estamos determinados por nuestro contexto. Hay obras mexicanas que me parecen que conversan muchísimo con obras uruguayas y viceversa. No es que lo que uno crea sea privativo de una zona, pero sí creo que uno es quien es en gran medida por el lugar en donde crece.

—*Antígona* la presentaste en México, Alemania y ahora acá. ¿Cuál es el significado de hacer *Antígona* hoy?

—El valor se lo termina de otorgar el espectador. Creo que es distinto cómo conversa la obra en Europa que en Latinoamérica, por decir que Europa es una cosa y Latinoamérica es otra, que tampoco es así. *Antígona* la hicimos con un evento que era muy reciente en ese momento, lo sigue siendo pero lo era aún más hace un par de años, que fue la desaparición de 43 estudiantes en México por las fuerzas armadas. Quienes a la fecha no han aparecido, muy probablemente lo que se desea ahora es que aparezcan sus cuerpos. Fue un abuso de autoridad en medio de un mar de abusos, pero fue uno que tomó un vuelo simbólico particular, que se mediatizó particularmente y que se hizo una bandera para encauzar un pensamiento y una protesta. También, activó políticamente a un gran sector de la sociedad que habitualmente no estaba activo. En ese contexto, a mí me plantea teatro Unam, que es la universidad más importante allá y quizás la gente productora de teatro, no comercial, más importante que hay en México. Hicieron un ciclo de clásicos y me plantean hacer *Antígona*, una invitación muy generosa en tanto que podía hacer lo que quisiera. Escribí una nueva obra a partir del mito original. Era un material muy delicado porque dialogaba inevitablemente con el asunto de los 43 estudiantes.

—¿A vos te plantean esta propuesta en referencia directa a ese caso?

—No, pero era inevitable. El momento era lo suficientemente caliente para que se dialogará sobre el asunto de enterrar el cuerpo de un familiar. *Antígona* habla de muchas cosas pero esa es una de las principales. Entonces, en México, durante esa situación, la empresa de hacer un acercamiento artístico a eso lo pensamos y tomamos una decisión que me parece importante y que creo que el tiempo verificó como acertada: decidimos no hacer una obra que pudiera fácilmente sumarse a los bienes de esa propuesta. Pensamos que la asociación está presente, porque el tema está tan sobre la mesa en México y sigue aún a dos años del asunto.

Me parece que el arte tiene la posibilidad de acercarse desde otro lado. Entonces, a lo que apostamos fue a hacer una obra, donde el personaje de Creonte, que habitualmente es el prototipo del tirano, sea más complejo: llenarlo de argumentos, hacerlo inteligente, simpático e igualmente tiránico. De esa formar, obligar al espectador a relacionarse con esa aparente contradicción. Aparente contradicción con respeto a los cánones del entretenimiento habitual, el melodrama particularmente. Sin embargo, podemos encontrar una gran cantidad de referencias en la realidad. Políticos que por ahí pueden ser unos tipazos en la vida, que convencen, que agradan, que caen bien, que tienen una superficie tan bien diseñada que uno puede comprarla y priorizar esa superficie, esa elocuencia o esa imagen. Piensen que en México estamos con

un presidente de mierda, que en buena medida muchos de los votos que tuvo es porque es guapo. Eso es una caricatura, una farsa.

En la obra decidimos tratar de apostar hacia lo complejidad de carácter en los personajes, desde un punto de vista técnico. A *Antígona* plantearla igual al prototipo de civilidad y de ética que el mito y la obra de Sófocles atacan, pero en boca de otros personajes. Por lo tanto, dejar que la obra misma constantemente cuestione lo que está haciendo y los motivos. De tal modo, que lo que buscamos es obligar al espectador a hacerse otras preguntas que a veces la fuerza y lo absoluto de una fuerza política no permiten hacerse. Uno cuando esta ahi es para atacar un punto y defender otro, con mucha radicalidad, porque ahí es donde la protesta hace sentido, y creo que está muy bien y que es necesario protestar, pero creo que el arte tiene lo otro.

En México la pregunta estaba ahí, que es finalmente el contexto para el que lo hicimos y el que pensamos. En Alemania, por ejemplo, nosotros estuvimos representando a México en el contexto de un festival que era para Latinoamérica. Entonces, ese contexto hacía que el público alemán, determinados por un contexto de primer mundo con otras problemáticas, se acercara de un modo más amplio a las injusticias de América Latina. No quiere decir que no hubiera analisis delicados, finos, estudiados, pero esa es la sensación, que se sumaban a un universo de problemáticas que no era el suyo y que concluían que lo entendían mediante una sensación de "qué fuerte lo que pasa en Latinoamérica". En Uruguay recién estamos descubriendo las reacciones y después la vamos a presentar en Argentina.

—En Argentina se me ocurre la desaparición de Santiago Maldonado...

—Ese es el tema ahora, exacto. Hemos dialogado mucho, hemos hablado mucho que con eso dialoga la obra. Acá lo que sentimos es que estamos hablando con espectadores que han vivido de cerca esta historia. Eso proveé al montaje cierta sensación de intimidad, como que uno puede ser más sútil y sabemos de lo que estamos hablando.

—Vos escribiste un montón de obras, ¿por qué reversionar un clásico?

—Siento que es un desafio increible. Tanto esta obra, como otros textos clásicos a los que me he acercado. Han sido proyectos que me ponen a mí sobre la mesa, que me convocan a hacer y he decidido a decir que sí, porque son originales con los que puedo dialogar muy íntimamente. También, siento que son relevantes para México, que es donde las hago normalmente, y que pueden ser el vehículo para que articule mis inquietudes. Siempre he hecho una nueva versión de esos clásicos justamente para terminar de articular la especie inicial con pen-

samientos que a mí me interesan. Articularla a través de una provocación, una estructura o un algo que tiene el clásico que me parece inmejorable. Además reescribir a los clásicos es un gran modo de rendirles homenaje a los que los hicieron, de revitalizarlos. No se me ocurre nada que más quisiera un dramaturgo, de cualquier época, que su obra fuera retomada en otro momento y ajustada a lo que tenga que ser ajustada o reescrita para conversar con el presente. Siendo las artes escénicas un exceso de presente, es necesario hacer esa conexión. A veces no las reescribimos, porque es en el montaje o poniéndolo en el contexto exacto, que son producidas. No estoy para nada en contra de las versiones originales que se ponen.

—Vos hablabas de que el teatro dialoga con el hoy, con el contexto, ¿te parece que es una condición intrínseca del teatro o es algo que hay que buscar?

—Yo creo que es algo que hay que buscar porque me parece una condición intrínseca del teatro. Pensar de otro modo es privar al teatro de una de sus mayores potencias, que es el acto vivo, la tercera dimensión, mucho más en un mundo digitalizado como el actual. La tercera dimensión, el contacto, el olor y lo sensorial se está volviendo casi surrealista. Entonces, creo que tiene que dialogar con el presente, pero que no hay modo de que sea distinto. Porque además, si uno por ejemplo decide poner una película de los cincuenta hay una relación con la

experiencia artística distinta, porque uno sabe que va a relacionarse con algo que fue construido en un contexto particular y uno hace el ejercicio de ver cómo es que eso dialogaba con el contexto particular. El diálogo con el contexto actual ocurre a pesar nuestro. Nuestro entorno no tiene que predisponerse para que lo que pase dialogue con su universo inmediato. Eso ocurre a pesar de que uno imagine que puede ser distinto. Entonces, hacer una obra con un espíritu únicamente emociogeográfico, me parece una gran oportunidad perdida, porque es disminuir la potencia de la experiencia teatral a una experiencia que puede ser en dos dimensiones. En tanto, que inevitablemente va a dialogar con el presente.

—¿Por qué pensás que la gente prefiere consumir otra cosa, ya sea cine, antes que teatro?

—Esto se agudiza aún más si hablamos de un teatro, que al que nos dedicamos nosotros, que no es comercial. Con esto me refiero a que no está diseñado para capitalizar económicamente a la producción o a la compañía misma. Es un teatro que para existir en esta dimensión necesita ser subsidiado por el Estado. Un teatro que tenga un modelo económico que no dependa de la generación del capital y que no responde a ese principio. Lo que implica un teatro que está construido así es que son estéticas del riesgo, como cualquier riesgo es mucho menos consumido. A diferencia del cine, el teatro comercial y un gran mundo de consumo cultural, del cual soy gran consumidor. También, es necesario considerar que es más accesible en términos geográficos, porque es mucho más fácil ver una película que una obra de teatro. Hay muchos más horarios, además que el cine es una experiencia poderosísima también. La gente que vive en otras ciudades, tiene la sensación de que los teatros están llenos y nosotros en DF sentimos que no, que la gente no va a las salas. Viajamos a Buenos Aires y parece que ahí están todas las salas llenas todo el tiempo y en Buenos Aires la gente comenta que no pueden vivir de un teatro no comercial. En cada lugar donde vamos esta la misma problemática. La sensación allá es la misma, por fortuna tampoco es tan desoladora como para que nadie se dedique a esto, aquí estamos y vivimos de esto, a veces mejor y a veces peor. Pero bueno, estamos aquí tratando de empujar para que venga más gente, para que se descubra como un espacio interesante, elocuente y transformador.

Crítica sobre *Todo tendría sentido si no existiera la muerte* de Mariano Tenconi Blanco

por POTENCIA PORN

En la crisis de la muerte está el sentido

LA MAESTRA María no encuentra sentido a su vida. Entonces, se lo quiere encontrar a su muerte, y como quien se encuentra en esa situación suele decir verdades, la maestra confiesa que en su vida: ordenada, educada y cinéfila, no ha experimentado nunca un orgasmo.

Las necesidades de María, quien es madre y maestra, de un pequeño pueblo del interior de Buenos Aires, parecen estar abastecidas: su casa es hermosa y su hija educada. Pero ahora que su muerte llega en sangre enferma, se hace amiga de Lili, la gorda del videoclub, una punki con el corazón tapizado en cuero, quien le recomienda una película porno feminista.

Una porno erótica, con un actor que se le reconocía por su potente potenciación de estar potentemente potentenciado en pene, le devuelve el último suspiro. Su deseo estaba reprimido, porque sus prioridades se ordenaban en función a su contexto, porque una madre y una maestra fundan su comportamiento a partir de la necesidad. Entonces, cuando conecta con el erotismo de una pornografía feminista, se encuentra con las posibilidades de su sexualidad, que parecía estar más que en el closet, en la alacena, o en un mueble donde guardaba las películas.

"¡Hacer una película porno feminista para masturbaste y llorar a mares!"

Lili, quien atendía el videoclub, como buena amiga acompaña hasta la muerte a María, quien le concede y produce su deseo: hacer una película porno erótica con Gino Potente: el actor potenciado en pene.

Mientras María y Lili producen su propia película y esperan la muerte, encuentran en esa espera el sentido que le faltó a la maestra en su vida. Sin embargo, hay un sentido bien claro y delimitado en el desarrollo de toda la obra. Cada interpretación, cada diálogo, cada efecto sonoro y lumínico le proporciona a la obra un sentido de sucesión de acontecimientos cotidianos que tienen un principio y un fin, como cualquier fenómeno natural que implique un desarrollo. Generando mediante las luces una estructura de fotograma. Entonces, la obra se ve completamente atravesada por el cine. En su temática y en su puesta escénica. Un parpadeo cambia las escenas, no hay cámaras ni pantalla, pero esa sucesión bien delimitada por un principio y un final en cada escena, en donde al final se apaga la luz e inmediatamente se prende para dar lugar a la próxima, le da una dinámica temporal similar a la del cine; que transcurre con un tiempo delimitado entre escena y escena y una estructura clara de principio y final.

La cuarta pared se ve claramente pero parece una pantalla que es quebrada por la frescura y espontaneidad de los actores, que se ven allí junto a nosotros, quienes estamos atentos y exhaustos, compartiendo el absurdo sentido de la vida camino a la muerte.

Crítica sobre *El evangelio según Jesús, reina del cielo*, escrita por Jo Clifford

por MICAELA WILD y AGUSTINA CABRERA

Ahora nosotras

ENTRANDO a la Sala Delmira Agustini del Teatro Solís, nos encontramos inundadas por un humo blanco que invadía la sala y el fuerte oír de cantos gregorianos. Comienza la obra y la actriz Fabiana Fine, primer actriz transexual en actuar en el Teatro Solís, aparece en la escena vistiendo un vestido bordó, cinto dorado a la cintura, tacos negros en punta y un moño bien ajustado en el cabello, haciéndose llamar Jesús de Nazareth.

Comienza el monólogo, comienza el sermón, continúan las historias, y la comunión. Un texto estimulante y lúdico, repleto de metáforas, paralelismos y hasta de humor. El texto escrito por Jo Clifford señala que el Nuevo Testamento no sentencia a las personas homosexuales, sino a los santurrones y a los hipócritas, a aquellos que se sienten virtuosos y juzgan a los otros, a aquellos cuyos labios parecen estar llenos de bondad, pero sus corazones repletos de odio". El género gramatical que inunda el texto, es el femenino, en tanto se refiere continuamente al público como nosotras, como todas, como las... vuelca la tradición verbal masculina hacia un femenino omnipresente.

Con simpleza en la escenografía, con la tenue luz de las velas, con el termo y el mate, *El Evangelio según Jesús*, avanza con un ritmo austero intentando lograr un equilibrio entre lo espiritual, lo teatral y lo íntimo. Pese a la in-

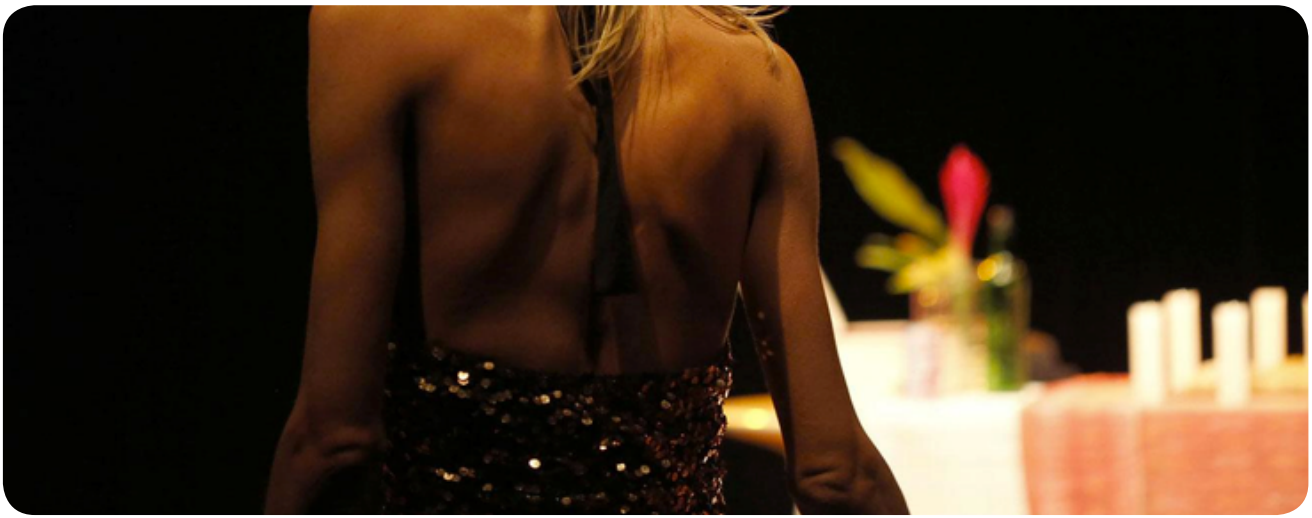
teracción del guión buscando la incorporación público, con preguntas y con encuentros materiales, no se termina de lograr la complicidad deseada.

La elección de la sala en la que se presentó, no permitía que todo el público pudiese ver por completo las escenas, muchos de los espectadores decidieron pararse al costado y por detrás de las butacas para así poder contemplarla. Esto me llamó la atención dado que en un primer momento no podía diferenciar si era el público o si ellos eran parte del elenco y estaban por realizar alguna acción.

A su vez, la performance de la actriz presentaba ciertas inconsistencias entre lo que decía su voz y lo que decía su cuerpo, un cuerpo de a momentos muy rígido. Por otra parte, percibí cierta subestimación del público por parte de la actriz. En un momentos ella parte el pan y lo comparte entre las primeras filas de espectadores, aclarando innecesariamente que el mismo estaba para compartir y pasar a quien se tuviese al lado.

La incorporación del mate a la escena para el contexto uruguayo en el que se presentó, fue sin duda un gran acierto, aunque no presentó un hilado fino gracias a la incongruencia entre el discurso de comunión y la carencia del gesto de pasar el mate y compartirlo con otros. Esta falta detallista pero esencial puede haber sido deliberada, como puede haber sido una deficiencia en la investigación del elemento incorporado por parte del equipo. De todos modos, destacamos este gesto porque en él se refleja una postura ideológica contundente que hace a la concepción del hecho artístico como un proceso inacabado que implica diversas reescrituras para propiciar el diálogo con el contexto donde se va a manifestar. Si bien es probable que haya faltado pienso en esta reescritura escénica de incorporar el mate, se vislumbra una postura que nos parece muy agraciada y de la que creemos que el FIDAE debería centrarse para incentivar un espacio donde los creadores repensarán su creación en relación al contexto específico con el que dialogan, que es Uruguay.

La intertextualidad de esta obra genera un tejido denso donde se tiene muy presente que al texto lo hace el contexto, generando una lectura contemporánea de una obra religiosa, pero sobre artística que se suele ver con un nefasto anacronismo que evade los paradigmas por los que la humanidad ha pasado desde su escritura prima hasta el momento. La resignificación es necesaria para que se perpetúe la vigencia de toda creación, que dada la trascendencia, dialoga quiera o no con una realidad que lo excede y contiene a la vez. El leer e interpretar la biblia desde el posicionamiento queer le otorga



una perspectiva política reivindicativa que elude el panfleto porque es en sí misma una gran acción política. No puedo dejar de linkear esta obra con "Eva Perón" del franco argentino Copi, quien plantea que ese personaje sea interpretado por un hombre, abordando la estética y ética trans sexual y por ende trans política.

La ira y el pesar son el cimiento de la obra, sin embargo, en vez de tomar un lugar de aflicción, se utilizan como base para transmitir la esperanza de un futuro en la inclusión y en la diversidad, ya que todo dolor surge del amor, pero también del arraigo a una estructura social que enajena, genera e impide que esa herida sane, pero que como toda construcción, puede ser deconstruida a fuerza de pensamiento crítico y acción en relación a este. No hay nada más político en lo humano que el cuerpo y el lenguaje, y esta obra logró abordar estas dos esferas vinculándolas a través de mostrar que se puede militar con el cuerpo y el lenguaje, y que en la estética hay ética.

Compañía:
Caravana Sísmica
Dirección:
Carolina Guerra

por MIKAELA ECHEVERRÍA y MATHÍAS FUENTES

Crítica sobre *Caravana Sísmica*, espectáculo dirigido por Carolina Guerra

Alta Fiesta

Influencia esotérica, que indaga sobre el ser cuerpo y la conciencia salvaje.

EN LA SALA del teatro Alianza, se encuentran siete personas en diferentes posiciones sobre el escenario. Esperan, esperan, esperan quince, veinte y hasta veinticinco minutos a que lleguen todos los espectadores. Veinticinco minutos a que el público impuntual acceda a su butaca, mientras las siete personas están presentes en el escenario. Presentes bajo sus abundantes ropas que los cubren enteros, ropas que no nos dejan ver su piel, solo los colores, muchos colores. Gorros de visera que tapan rostros con retazos de telas finas, prontas para el movimiento. Un escenario completamente negro, iluminado por un tablón con tubos de luz en fila que cuelgan del techo.

La primera imagen de *Caravana Sísmica* impacta, nos interpela, imagen urbana con guiños de aparente sensualidad chamánica y la alta carga estética facilita un lenguaje de simbología mística esotérica. Impresiones visuales se quedan en el espectador a partir de esas particulares vestimentas que marcan un anclaje histórico-cultural meramente contemporáneo.

Impresiones, que existen al ser frente a un manejo del espacio que se habita entero, con movimientos y líneas que lo hacen sentir vivo.

La obra se recorre desde un movimiento interno, giros, saltos, energías pendulares, que van y que vienen en forma de masa, acompañada por la introspección que sugieren los rostros humanos escondidos. Esa no mirada, rostros

bajo tela o cabezas bajas habilitando el cotidiano que no visualizamos conscientemente y que en este caso incomoda. No se ven más que cuerpos en movimiento, no se distinguen géneros, ni rasgos, ni tipos de cuerpo, las formas son difusas. A la vez el movimiento es todo lo que se muestra, se mueve un pie, una mano, se los oye respirar.

Los movimientos encargados de transmitir direcciones, crean el clima de ritual que se vive desde que empieza la obra hasta que termina. Es un ritual contemporáneo que pasa de ser un círculo iniciador cargado de sonidos y mantras, a un momento de oscuridad, humo y luces relámpago bajo una atmósfera densa y música de sonidos graves. El rito es seguir a estos seres, que haciendo movimientos repetitivos y catárticos, juegan a desaparecer la individualidad para dar lugar a la pluralidad.

Los sonidos de la obra transcurren bajo la intimidad de sus respiraciones, alguna canción punk y sonidos electrónicos, el golpe de los pies sobre el escenario, palabras, suspiros, gemidos y gritos. Pero por sobre todo esa respiración que va marcando el ritmo, lo acelera o enlentece, modificando las dinámicas. La respiración presente como sentido de unicidad, el aire que entra y que sale de esos cuerpos es escuchado por cada integrante y funciona de puente entre ellos.

Viendo el proceso de trabajo previo, que compartieron los integrantes de Caravana Sís-

mica, esa unión que se ve en escena fue buscada, buceada, planteada desde el amor, desde la fraternidad. Escriben en su cuenta de facebook: "Me cuesta entender por qué la dificultad de acercarnos, por qué nos cuesta reconocernos en el otro. Inevitablemente se viene el amor cuando pienso que me aferra a la vida. Los encuentros, los vínculos, la posibilidad. Tener claro que existe siempre la opción de afectar a otro de forma alegre", dice la directora Carolina Guerra.

Bocas salen en gritos desde atrás de telas colgando hacia el final de la obra. Imagen fuerte después de largos tiempos de silencios intensos. Gritan separados y juntos, nos gritan a nosotros, espectadores. Descubren palabras y frases, que desatan la risa en el público. La distensión de que eso que estamos viendo no solo son movimientos sino palabras que ayudan a entender cuestiones que probablemente nos sugieran bastante más que "entender" y es ahí cuando aparece el lenguaje y las palabras cotidianas: "alta fiesta", "honestamente", "con esta mente" o lo que cada uno quiera escuchar. Palabras que los bailarines gritan entre sonidos que se alternan e interponen.

La obra por momentos es planteada como un ensayo, por otros como un ritual; una pieza elaborada en base a la cotidianeidad de ser cuerpo de carne y hueso y hacerse cargo del salvajismo y la conciencia.

Al retirarnos de la sala nos encontramos con un papel que manifestaba el descontento del colectivo con las autoridades organizativas del Festival, planteando lo siguiente: "*Caravana Sísmica* se presentó cumpliendo con los requisitos solicitados por la organización(...) el FIDAE les asignó un espacio que no cumple con las condiciones técnicas mínimas que la obra requiere, desconociendo lo que ellos mismos solicitaron en el llamado." agradecen al público y al Teatro Alianza pero solicitan recursos para el desarrollo óptimo de la función. Cuestión que sigue contextualizando a la obra, apelando a esta información se añade: "nos hubiese gustado que vieras el espectáculo que creamos para ti". Garantizar derechos a los trabajadores y artistas del medio cultural es básico a la hora de pensar en una obra y más aún en un Festival, habría que repasar y continuar trabajando en materia de cultura y recursos para que estas cuestiones dejen de suceder; la convocatoria a la unicidad parece una metáfora de la obra en algún punto.

De todos modos, hay cuestiones que siguen estando y es que si algo tiene la danza contemporánea es el lugar que abre a las interrogantes. En este caso, son esos seres que en cierto momento nos miran, nos interrogan; sin cara, sin cuello, bajo una misma piel. Cuerpos desde el silencio ejerciendo su derecho a ser cuerpo, a "ser libres" en pos de

esa comunión, de sonar y vibrar con un solo otro. En un universo donde la palabra es lo que se busca desintegrar, definir una pieza de esta características solamente es posible bajo sensaciones e interrogantes: ¿Desde dónde uno habita su espacio? ¿Qué lugar le damos al cuerpo en la cotidianeidad? ¿Cuán importante es un rostro para definir un cuerpo?, ¿Cuál es el lugar del cuerpo, de la individualidad, de la grupalidad? ¿Es tangible? ¿Qué tipo de espectáculo debería ser mostrado o por qué no? ¿Qué nos permitimos hacer y ser? Interrogantes que la obra no responde y que solo habita en estas preguntas desde el silencio y el cuerpo en movimiento.

Dirección:
Carolina Guerra
Performance y creación: Clara Barone, Bruno Brandolino, Sofia Dibarboure, Anahí Mendy, Romina Pippolo, Martina Ponzoni, Camila Sánchez
Luz y sonido: Santiago Rodríguez Tricot
Vestuario: Stefania Assandri
Audiovisuales: Celeste Rojas

por RODRIGO GUERRA

Entrevista a Aline Kuppenheim, directora de *Feos*

“El simple hecho de poner una obra en escena ya es un gesto político”

LA ACTRIZ chilena Aline Kuppenheim estuvo en Montevideo para presentar *Feos*, el tercer proyecto de Teatro y su Doble, una compañía teatral que busca darle un nuevo significado al trabajo con marionetas. Charlamos con ella sobre la influencia de Mario Benedetti en la obra, cómo se para la sociedad frente a las diferencias, por qué el teatro es político y cómo la marioneta apela a mecanismos innatos del ser humano.

Un hombre y una mujer se ven por primera vez en la fila de un cine. Los dos tienen deformidades, están solos y durante toda su vida soportaron la mirada juzgadora del mundo. Bajo la idea de la empatía, ambos toman un café mientras comparten sus experiencias y, finalmente, deciden pasar la noche juntos en un lugar oscuro en búsqueda de lo que la luz impide ver: su belleza interior.

Inspirado en el cuento *La Noche de los Feos*, de Mario Benedetti, y con la colaboración del dramaturgo Guillermo Calderón, *Feos* está protagonizada por marionetas a escala, un trabajo que la compañía chilena Teatro y su doble viene realizando hace 12 años con el objetivo de dejar atrás la concepción de que la marioneta se utiliza únicamente para espectáculos infantiles.

—Feos está inspirado en La noche de los feos, el cuento de Mario Benedetti. ¿Qué te llamó la atención de ese texto?

—Yo lo leí a los 15 años, pero luego el cuento me volvía a la mente cada cierto tiempo, por ejemplo, en la escuela de teatro. Luego de terminarla, la guardé en un cajón y ya; pero por esas cosas azarosas de la vida empecé a investigar en el lenguaje de las marionetas hace ya 12 años y, entre otras cosas, descubrí que la marioneta es capaz de ejecutar de manera creíble cosas que tal vez un actor no logre hacer, por ejemplo, ser deforme.

Así que buscando en mi memoria material algo que me permitiera desarrollar esa capacidad de las marionetas de hacer cosas que los actores no pueden lograr tan verídicamente, encontré en mi cajón ese cuento de Benedetti y quise usarlo.

—*La noche de los feos* tiene solamente dos páginas. ¿Cómo lograste adaptar el cuento a una obra de teatro?

—Como desafío me parecieron fascinantes las características de los dos personajes, junto con la profundidad y la solidez del cuento. También me llamó la atención las diferentes miradas que se le podía dar al texto desde la marioneta. Así que empecé a trabajar con el esqueleto que el cuerpo propone y, como no se me da la dramaturgia, pensé en un dramaturgo que pudiera completar eso que Benedetti nos esconde: él describe solamente una conversación larga que los personajes tienen, pero sólo algunas características, como que la charla es descarnada y un poco cínica. Entonces llamé a Guillermo Calderón para preguntarle si tenía algún tiempo para completar y transformar el cuento en una obra dramática que tuviera una duración y las condiciones perfectas para poder ser ejecutar por marionetas; afortunadamente aceptó y me entregó el texto que pudieron ver en el escenario.

—Generalmente se asocia a las marionetas con los espectáculos para niños. ¿Cómo han traba-

jado en Teatro y su doble para modificar esta concepción?

—Es un proceso largo, pero efectivamente partimos con ese pie forzado, que es que la marioneta en Chile y en Sudamérica está siempre muy vinculada al universo infantil. Parecía difícil proponer un lenguaje que no tiene mucho desarrollo en nuestro país, que es el de rompe y raja para adultos. Nos parecía que teníamos que hacer una transición, pero a la vez nos interesaba trabajar para niños. Por ejemplo, El capote (de Nikolái Gógol), que fue nuestro primer montaje, no es un texto para niños porque es un texto crudo. Sin embargo, incorporamos a los niños y adaptamos la obra para que pudiera haber un punto de encuentro entre niños y adultos. La segunda obra que hicimos con Teatro y su doble, que fue La cuerda floja, también es familiar pero lo aborda desde el duelo, centrándose en la relación entre el adulto y el niño y cómo ambos miran el mundo de distintas maneras.

Así que creo que de a poco hemos ido cambiando esta idea. En El capote venían las familias con los niños, pero luego empezaron a venir adultos solos, y esa fue la señal para darnos cuenta de que era momento de proponer a los adultos un espectáculo de marionetas y que entendieran que iban a ver un espectáculo para adultos. De ahí surge *Feos*.

—¿Cómo se trabaja para lograr que las marionetas transmitan emociones en escena?

—Lograr que una marioneta exprese emociones es muy difícil, y además disimularlas es un desafío todavía más grande. Tuvimos que investigar mucho en nuestros propios mecanismos como actores. Como en la compañía todos somos actores, nos concentramos en encontrar los signos de la emoción para que el público los pudiera decodificar desde la marioneta. Eso es algo técnico y un poco misterioso que se produce con las marionetas, porque de pronto sientes que está respirando, viviendo y sintiendo cosas.

—El trabajo de la compañía con las marionetas partió desde lo autodidacta. ¿Cuánta gente forma parte del equipo?

—Entre técnicos, actores, manipuladores y realizadores somos 14 personas, pero en el taller donde fabricamos las marionetas somos entre dos y tres. Nos lleva bastante tiempo trabajar en las obras y, efectivamente, fue un trabajo autodidacta porque no hay escuelas de marionetas en Chile, mucho menos de este tipo.

Fue una búsqueda, más bien desde el ámbito teatral con la marioneta como herramienta; ya había una noción del resultado final que queríamos y la marioneta era el vehículo para llegar a eso, entonces necesariamente tenía que ser autodidacta porque teníamos que encon-

trar el camino para llegar a un resultado. Creo que para eso no hay fórmulas: cada marionetista hace la marioneta que necesita para su resultado.

—Yendo al contenido de *Feos*, ¿cuál posición toma la sociedad frente a las diferencias?

—Creo que es un gran tema que ha evolucionado de maneras muy diversas. Antiguamente, a estos niños (con deformidades) los escondían; ahora tienen un poco el salvoconducto para poder insertarse en la sociedad. Aun así, la pregunta es: ¿Somos malas personas o es algo atávico? ¿Queremos discriminar o es algo que viene con la especie? Nuestra culturización nos enmarca de otra manera frente a esos temas, pero sigue habiendo algo un poco arcaico en nuestro comportamiento al respecto. Es muy cruel el tema, y no solamente con la gente que sufre discapacidades, sino que con las personas normales.

Además, el público se siente identificado a pesar de no tener un hoyo en la cara. Tal vez porque en algún momento de nuestras vidas todos nos hemos sentido así. Por ejemplo, el adolescente que tiene cuatro kilos de más sufre horrores. A partir de la autopercepción varias veces nos hemos sentido monstruosos.

—¿Cómo es la situación en Chile para conseguir fondos para una obra? Me imagino que ya debe ser complicado, pero con marionetas el desafío debe ser mayor.

—Son fondos concursables del Estado, del Ministerio de la Cultura, que se llama FONDART. Cuando ganas tienes un financiamiento, evidentemente no suficiente, pero sí te ayuda para parar una obra de manera bastante óptima. Cuando no lo ganas, como es el caso que nos pasó con *Feos*, tienes que buscar fondos. En general la empresa privada no se interesa mucho en el teatro porque no lo ven interesante desde el punto de vista comercial ni ideológico. En general, las empresas están relacionadas a la derecha y lo primero que cortan es la cultura.

—¿Sentís que las obras de Teatro y su Doble presentan temas políticos?

—Sí, por ejemplo *El Capote* es una obra profunda y solapadamente política. Es un cuento para niños pero es una obra que habla de la burocracia y de la condición humana en el sistema en que vivimos: habla sobre un hombre que muere por no tener un abrigo. Igualmente, el simple hecho de poner una obra en escena ya es un gesto político: es apelar al alma humana, apelar a lo más esencial del ser humano y no a su condición de consumidor; eso ya es política, es el opuesto del capitalismo, ya que se pone en el centro al ser humano en su integralidad, con su intelecto, sus sentimientos y su cuerpo.

— ¿Han presentado *Feos* en otros países?

—Sí, hemos estado en Portugal. Como esta es una obra bastante reciente, no la hemos lleva-

do mucho a otros lados. Era un desafío venir a Uruguay por el hecho de que fuera un texto de Benedetti. Nos preguntábamos cómo iba a ser tomado el hecho de que Guillermo Calderón haya intervenido en el texto, quizás algún ortodoxo lo haya tomado como una falta de respeto, pero al parecer el público lo recibió bien.

—¿Cómo fue la experiencia de presentar *Feos* en Portugal?

—La obra se hizo subtitulada y la recepción fue muy parecida a la de todos los lugares donde la llevamos. Lo que plantea *Feos* es un tema muy universal, al igual que la marioneta. Yo siento que la marioneta es algo tan atávico, porque existe desde que existimos nosotros: fue una de las primeras cosas que se nos ocurrió inventar. La marioneta apela a la capacidad de mirar el mundo de forma metafórica, entonces lo que despierta en el espectador es algo mucho más profundo que lo que logran los actores, porque gatilla un mecanismo que es muy antiguo. Por esta razón, las reacciones de un portugués, de un chileno o de un uruguayo son similares: la marioneta es algo muy humano.

Entrevista a Renzo Sicco, intérprete de *Ho capito che ti amo* presentado en la Sala Verdi

por FEDERICO SÁNCHEZ y DIANA DANIELE

Los salvó una canción

"Prefiero hacer una entrevista como esta que hemos hecho con vosotros porque en vosotros hay una curiosidad viva, verdadera. Ayer cuando me contactaron diciendo que eran estudiantes, esto me gustó mucho y dije que sí, que claro, no había ningún problema. Me acuerdo siempre que cuando era jovencito como vosotros, las ocasiones de encuentro eran las cosas más importantes, relacionarse con alguien que te pueda indicar respuestas a las preguntas que tienes. Es muy importante para mí ofrecer la ocasión de compartir mi experiencia", nos aclaró el italiano Renzo Sicco, cuando terminamos de entrevistarlo, después de haber presentado su espectáculo *Ho capito che ti amo*, los días 10 y 11 de octubre en la Sala Verdi.

—¿Ya conocía Uruguay?

—Sí, desde 1998 han sido unas veinte veces que estuve en Uruguay. La historia es bastante larga. Tú de seguro eras muy pequeñito en el 98.

—Cuéntenos sobre usted: ¿cuál es su propósito artístico? ¿qué lo llevó a dirigir?¿cómo llegó a este mundo del arte?

—Yo he llegado por casualidad. Yo soy hijo de campesinos. Mis padres no sabían qué era el teatro, nunca me llevaron a un teatro. Así que la primera vez que vi teatro tenía 23 años porque había ido a vivir fuera de Italia, en Barcelona,

una ciudad reconocida culturalmente a nivel mundial. En la época en que estuve, Barcelona era una ciudad distinta, era una ciudad de un país fascista, en la época de Franco. Había una represión muy fuerte y, al mismo tiempo, una vitalidad cultural muy potente porque era un carácter de la ciudad, debido a su posición, su relación con Francia y con Europa. Yo viví en una comuna, porque era la forma de los jóvenes en aquella época para poder vivir, un joven nunca tiene tanto dinero y compartir los gastos y vivir en una comuna era la forma. De esa manera, conocí actores, cantantes, músicos, gente que trabajaba en el cinema y me encontré en un mundo totalmente distinto del mío que me fascinó. Me di cuenta, por ejemplo, de la fuerza que tenía el teatro, porque los que vivían en mi casa eran antifranquistas y me di cuenta que el teatro podía ser una forma muy fuerte de transformación política de la sociedad. Empecé con teatro callejero, de relación con la gente y muy político. He seguido haciendo esto, transformándolo en teatro profesional, con mi compañía, Assamblea Teatro. Este recorrido para mí es muy importante. La transformación a ser profesional, pero sin perder las raíces. Los motivos que me han traído a hacer esto sin perder el carácter primario de mi *cuore*.

—¿Qué relación o cercanía tiene usted con Luigi Tenco? ¿Qué cercanía siente usted con el autor?

—Bien, no tengo ninguna relación personal porque yo era pequeñito, era adolescente cuando él se mató, pero él es un hombre de mi época así que tengo una relación muy fuerte con su pensamiento. Ayer terminamos el espectáculo y la última canción que están recitando para Gisella, que es la actriz, cuenta lo que está pasando hoy: los atentados, la guerra. Sus textos son muy fuertes en la actualidad porque son los textos de una generación que sabía mirar al mundo en perspectiva, sabía mirar el futuro, en esto tengo mucha relación con él.

—Con respecto a la obra. ¿Por qué decidió continuar actuando en italiano cuando la actriz hablaba español?

—Bien, porque también aquí estamos en un festival internacional en un país donde hay una comunidad italiana muy fuerte que entiende bastante italiano, no es chino o alemán que son muy distantes. El italiano tiene sonidos muy parecidos, así que se va entendiendo lo mismo. Además estamos cerca de la semana de la cultura italiana, así que era importante mezclar los dos elementos. Esto es lo que hemos pensado. A la gente le gusta mucho el sonido del italiano. También, pienso que la expresividad tan fuerte de Gisella permite comprender también, sí, tú puedes perder algunas palabras pero no te pierdes el sentimento de lo que estás diciendo.

—¿Cuál fue la adaptación que le hicieron a la música de Tenco para esta obra?

—Bien, por ejemplo, cuando conocí a Eduardo y David, el guitarrista. Ellos tenían poco más de 20 años, tocaban en un grupo rockero y cantaban también canciones de Tenco. Me impresionó porque era raro que a gente de veinte años rockera le interesara la música de Tenco. El proyecto fue al principio exactamente esto: tocar Tenco de una forma rockera con un grupo con guitarra eléctrica, batería y bajo, como normalmente es un grupo de rock. Hicimos un trabajo en este sentido que fue muy bueno. Muy importante porque era en el 2000 y muy poca gente recordaba el trabajo de Tenco. Ahora para los 50 años hemos usado una forma muy distinta que es más acústica, que nos gusta más la relación al cambio. También porque han pasado veinte años y pienso que utilizar acordeón y guitarra ahora es un problema de transporte en avión.

—Hablando más sobre la vida de Tenco. ¿Qué le genera usted escuchar o leer afirmaciones como que "Tenco es un ídolo que no soportó el fracaso y se mata"? Con respecto a su suicidio, ocurrido luego del Festival de San Remo.

—La muerte de Tenco es uno de los misterios de Italia porque, efectivamente, hay una duda muy grande sobre si él se mató o fue "matado". Nunca se ha solucionado porque la misma policía ha cometido errores muy graves en el acto inmediatamente después de la muerte,

esposando el cadáver, tocando cosas de la habitación y confundiendo algunos elementos. Bien, estamos en la época donde reinaba el existencialismo, y Tenco compartía esta ideología. El existencialismo contemplaba el suicidio como algo heroico, un acto importante en la vida. En todo esto hay mucha duda, porque Tenco también era una persona muy incómoda y muy crítica. Por ejemplo, lo que se sospecha es que descubrió algunos elementos de interés económico que estaban atrás del Festival de San Remo. El poder creciente de las industrias discográficas, porque vencer a un Festival significaba vender millones de discos más y ganar un poder económico muy fuerte. Así que el tema es cuando la mafia ha podido entrar por ejemplo en este suicidio/homicidio porque la duda es muy fuerte así que es difícil responder a esto porque el tema está aún muy confuso. Lo importante es que en Italia el tema del suicidio fue determinante para olvidar a Tenco. Y nosotros no queremos hablar demasiado de esto para no volver a un clima que sea simplemente hablar de la sospecha o del valor de un acto de este tipo. Para nosotros, a la distancia, es muy importante el lado cultural del acto mismo.

—¿Cómo se siente usted con la reacción que tuvo el público uruguayo?

—Ah, muy bien. Por ejemplo, en esta canción final cuando dice que pasa esto y esto y responderemos: "No, no, no", has oído que gente en la sala contesta "No". Así que quiere decir que la relación es viva, que la gente percibe la fuerza de las palabras y es muy importante, porque nosotros vivimos en un mundo donde la palabra ha perdido su carácter. Muchas veces vosotros que trabajáis con la palabra os dais cuenta de que yo puedo escribir una cosa y que los políticos dicen otra. Hacen una declaración y al día siguiente dicen exactamente lo contrario y no pasa nada. Eso vacía la palabra de valor, porque yo he dicho palabras importantes pero que no tienen ningún valor porque yo la puedo anular. En cambio, quién ha utilizado la palabra con un sentimiento, con una fuerza, como puede ser Neruda o como puede ser Tenco, dando una fuerza poética a la palabra, descubriendo su carácter, te confirma el valor salvífico de la palabra. Por ejemplo aquí en Latinoamérica he conocido mucha gente que ha vivido el tiempo de las dictaduras y que ha estado dentro de condiciones extremas de cárcel, de tortura, clandestinos y muchas veces cuando he tenido más confianza con ellos les he preguntado ¿Cómo has podido vivir una violencia tan fuerte? ¿Dónde has encontrado la fuerza para sobrevivir a tanta violencia, a tanta barbaridad? Y la gente siempre me ha sorprendido con una respuesta que no era heroica, la mayoría de estas personas lo que respondían era que los salvó una

canción, un poema, una parte de un romance que se repetían dentro de sus cabezas en una sesión de tortura o cuando oían los gritos de sus compañeros, torturándolos en la celda de al lado. Un poema y una canción te puede ayudar infinitamente en una condición extrema. Esto te indica el valor salvífico de la palabra y eso es lo que para mí es muy importante de un personaje como Tenco que conserva esta fuerza y esto tú lo ves cuando actúas, la relación, aparte de la capacidad, la voz linda de Gisella o de Eduardo. También, la bravura de los intérpretes es la fuerza misma de la palabra que están cantando, que están diciendo, que da un clima salvífico muy fuerte en la sala. Esto por ejemplo lo he tenido muy fuerte, hemos actuado en un pueblo muy pequeñito cerca de tu casa que es San José de Mayo. En un teatro muy lindo que es el Maccio. Allí también estábamos en un lugar campestre y la gente muy emocionada estableció una conexión muy fuerte, no solamente con el sentido de las canciones de amor. Así que la reacción ha sido muy buena.

—Desde las palabras que salen de uno, que uno interpreta. Creo que esta obra tiene esa particularidad de utilizar la palabra en todo su sentido y expresarla de las muy diferentes maneras que tiene el arte mismo de expresar las cosas de distintas maneras y muy diversamente.

—Yo creo que hay una fuerza para marcar que es la emoción. En este mundo, nosotros hemos perdido el hecho de la emoción, el acto teatral o de un concierto, de un concierto en un teatro, como lo nuestro, es esto: marcar quién viene con una emoción que se genera en él al día siguiente o los días siguientes que ha visto la obra y los temas, las canciones lo vuelven al pensamiento, puede ser a cualquier momento de su vida, feliz o difícil porque se ha marcado, y esto es muy importante. Regalar emociones.

—¿Qué significa para usted *Ho Capito Che Ti Amo*?

—*Ho Capito Che Ti Amo* es una canción de Luigi Tenco. Luigi Tenco fue, como dice Eduardo en cierto punto en la presentación, un autor italiano que mudó completamente la forma compositiva de las canciones en Italia porque las canciones en aquel tiempo, hasta los años 60, eran canciones que cruzaban los fonemas. *Cuore, amore*, todo era muy romántico en ese sentido. En cambio Luigi Tenco aporta una gran fuerza porque pone dentro de sus canciones la realidad y por ejemplo en el amor pone la sensualidad que era un tabú a la época, para nosotros es normal hablar de sexo, estamos en frente a un cine erótico. Pero para los años 60 era otra cosa. Y no solamente eso, él pone toda la inquietud de su generación dentro de su texto, preguntas sociales que no existían. Así

que es un autor revolucionario, estaba adelantado a su época, que esta condición crea una incertidumbre en él, tanto que él muere muy joven, suicida. Y esto en un país católico como es Italia es algo muy aburrido, así que la obra de Tenco en este tiempo desaparece y al fin de los años 90 algunos grupos como Assamblea Teatro y otros recuperan su obra, porque se dan cuenta de que muchos jóvenes tienen necesidad de un faro, de una forma de escribir que sea interesante, en relación con la época y que Tenco puede serlo. Efectivamente, hay un descubrimiento de Tenco muy fuerte y muchos autores italianos importantes vuelven a cantar e interpretar sus canciones. Muchos jóvenes se relacionan con esto, como por ejemplo Eduardo y su grupo. Yo conozco a Eduardo desde que él tenía 20 años, veinte años atrás y empiezo ese trabajo con él. Y claro que este año, que son los 50 años de la muerte de Tenco hemos recuperado la obra, porque era muy importante representarla.

por MATEO PERI y SANTIAGO BARREIRO

Camino al andar

"Los lunes son tranquilos", dijo Javier Alfonso en la sala de reuniones de Búsqueda, mientras se acomodaba en la silla. Apoyó en la mesa una pequeña tasa del expreso de máquina que iba a tomar. "Me olvidé de armar el mate", dijo y tomó un sorbo.

ACTUALMENTE, Alfonso es periodista cultural en Búsqueda. Antes pasó por El Observador y sus primeras armas fueron en el semanario Crónica. Siempre se dedicó a cubrir cultura. En Crónica, dedicado a la música y en El Observador, llamado a cubrir teatro, luego de enviarles una entrevista que le hizo a un dibujante uruguayo de Hollywood. "500 pesos y un canje valió esa entrevista. No sabía ni lo que era el canje", detalló. Dos semanas después estaba trabajando fijo en El Observador.

Empezó a cubrir teatro, sin ninguna formación específica, después que quedara un lugar vacante. "Pasé de ir al teatro una vez por mes, como mucho, a ir diez veces. Como fue la prioridad que me marcaron, me concentré en eso. Entonces, empecé a leer mucho sobre crítica de diferentes lugares y al año siguiente hice un taller que me dio mucha información, que fue La escuela de espectadores de María Esther Burgueño. Aprendí un montón de cosas que me nutrieron y aumentaron mi bagaje cultural sobre cosas que no había llegado a ver. Empecé a ver teatro en el 2004. Me había perdido toda una generación de artistas como Roberto Suárez y Mariana Percovich. Incluso, los primeros años de María Dodera que habían formado parte de una generación que generó un movimiento muy fuerte de sacar el teatro de las

salas y se hacían muchas cosas en espacios no convencionales: Sergio Blanco en el 91, cuando tenía 18 años, hizo una versión de Ricardo III en el castillo del Parque Rodó que todo el mundo recuerda. En ese taller me empecé a enterar de mucho de lo que había pasado antes y eso es tan importante como leer lo que está pasando hoy"

Estudió comunicación en la Católica y después en la UTU pero no terminó ninguna porque empezó a trabajar. Su formación fue siempre haciendo y aprendiendo en el proceso.

Hace diez años que escribe en Búsqueda sobre música y teatro. "El rol del crítico es ser un mediador. El teatro es uno de los lugares donde se dan más resistencias. La gente que dice que se clava con el teatro, porque no le gustó una obra no vuelve más o pueden pasar cinco años antes de que esa persona vuelva a ir. Eso con las otras artes no pasa. Un disco no lo escuchás más, pero sì otros", ejemplifica Alfonso sobre la función del crítico pero también remarcó la aparición de "cada vez hay más mediadores, pues hay más herramientas digitales que nos permiten acceder a las obras sin haber estado ahí". Pero el teatro sigue siendo "una isla, lo único que no podés descargar de internet. Con el teatro es todo intangible. Ocurrió, se murió. Queda en el recuerdo de los que lo vieron y pasa a ser reconstruido por el relato"

Alfonso mueve la taza de café para un lado y para otro de la mesa mientras hablaba sobre lo masivo del teatro en otros lugares en comparación con Uruguay.

"Yo tengo una teoría, que todavía no pude probar, que es que acá está el teatro por un lado y el carnaval por el otro. El carnaval dura la décima parte de lo que dura la temporada de teatro pero va 4 veces más gente en un mes y medio. Carnaval juega de igual a igual con el fútbol en cuanto a masividad. En otros países el

carnaval está integrado dentro de lo que acá se llama teatro. En Argentina tenés tremendo movimiento del *off*, agarrás la cartelera y tenés 350 obras para ver. Tenés 15 o 20 grandes puestas en escena en la calle Corrientes en los grandes teatros que van 1000 personas por función. Funciones de miércoles a domingo y a veces doble función. Manejan una masividad que en un día van 5000 personas a ver teatro. Pero eso nosotros acá lo tenemos en el carnaval que, se puede comparar con Buenos Aires por la cantidad de personas. Acá incorporaremos toda la movida que es el carnaval al teatro sería una cosa más masiva"

Es escéptico sobre el impacto de la crítica en los lectores. "Yo pienso que algo debe hacer pero la venta de semanarios escritos, de la prensa escrita en general han bajado muchísimo. A veces te llega la repercusión de los propios protagonistas." Hoy en día se escribe menos, antes se hacían tres o cuatro críticas por semana cuando ahora se hace una. Eso le daba la posibilidad de profundizar más e incluso hacer alguna crítica negativa "pero ahora en un medio semanal uno tiene que elegir y casi siempre termina eligiendo y sobreponiendo a la que uno más le gustó".

"Historias hay miles, por lo menos en teatro y música que son las áreas de manejo. El tema es tener las ganas y la disposición de salir y armar tu propia agenda; de lo que querés ver y no depender únicamente de la agenda. Claro, tenés a los productores que te llaman y te atomizan para que vayas a verlos y sólo podés cubrir un 1% de los pedidos, pero a veces está bueno darle bola a tu propio mundo que puede ser muy interesante. Más allá de lo que la propia agenda marca"

Encuentro de evaluación

Daniela Bouret

Bienvenidos y bienvenidas. Por fin terminó el proceso. Bueno, no sé si es por fin o si se quedaron con ganas de seguir trabajando. Para nosotros ha sido una experiencia preciosa, porque hacer una crítica es ponerle la firma a un estado de opinión, que es un estado del alma. Además de ver una experiencia artística. Seguramente ustedes pusieron mucho de sí mismos. He leído cosas que están fantástica y que son de reflexión profunda. Y para hacer esta experiencia piloto, que en otros país se hace durante todo el año. Hay experiencias que habrán visto en Chile y Argentina. La nuestra fue una experiencia piloto. Realmente con un equipo precioso con un compromiso muy grande. Un compromiso lindo. Quisimos hacer un cierre para que ustedes también puedan evaluar. Para que nos digan cómo se sintieron, cómo lo vivieron y ver si nos dan ganas y energías para seguir intentando una vez más, probar nuevos formatos o ver qué podemos aprender juntos de esta experiencia.

También, agradecerles a todo el equipo que fue fantástico. Se pusieron todos una camiseta, porque cuando empieza a hacer un proyecto nuevo, empieza a surgir el comité de obstáculos y problemas a solucionar. Esos problemas pasaron, pero se solucionaron. Uno a veces no puede prever lo que va a suceder, pero sí puede buscar soluciones. Así que cuando pasa y se soluciona también es un aprendizaje para todos. Por el lado, del Teatro Solís, las gracias enormes, y un orgullo por cómo se desarrolló.

Sebastián Bustamante

También teníamos la intención de dar los resultados, después del proceso y de los talleres. Se generaron un total de 18 críticas y de 10 entrevistas. En la crítica se reflejó que tuvieron en cuenta los consejos y los conocimientos de los talleristas. En cuanto al aspecto que recalcaban que la crítica no cumpla la función legitimadora y sí provocar ese diálogo importante para dejar expresa su interpretación y sus sensibilidades para que sea complementario a la obra o espectáculo del que están hablando y eso se vio en todas las críticas. Y me parece que ese resultado es el más importante.

También que trascendiera los límites del espectáculo en sí. En cuanto a la conciencia social en diferentes aspectos, desde la cuestión de género y de clase, incluso de posiciones políticas, sobre todo desarrolladas en las entrevistas. No se quedaron con el espectáculo en sí, sino que fueron más a fondo, que requiere mayor esfuerzo y trabajo para comprender el entorno y contexto donde están trabajando.

Por otro lado, los resultados de la difusión fueron buenos. Se generó un movimiento. Se realizó la difusión mediante el uso de las redes sociales instituciones y se llegó a unas 4500 visitas, de las diferentes notas que fueron publicadas. Es un dato, a pesar de que el resultado más importante es ese diálogo que se genera, que sea leído no me parece menos importante, porque también se refleja que se genera un diálogo con el resto de la ciudadanía y se asume el rol de mediador entre el hecho artístico y el público, que es uno de los objetivos del Programa.

Maite Bigi

Personalmente muy agradecida. Primero a José Miguel, porque me invitó a trabajar en el equipo del Programa. Para mí fue un placer trabajar con todos, por su buena disposición. En la marcha me fui posicionando más en el lugar de generar contactos para concretar las entrevistas, para las cuales estábamos a contrarreloj. En primera instancia, agradecer la buena disposición de todos para lograr a hacer las entrevistas. Se vieron cosas súper interesantes que trascendieron el hecho artístico. Me parece que lo más importante de todo, y viéndolo como artista, es el antecedente que se generó con este Programa y que tenga visión de futuro. Ya sea dentro del Programa o para con ustedes mismos, para que se le pueda dar una continuidad a esto, que es lo más importante. Generar en ustedes una inquietud y que eso tenga continuidad. También, destacar el placer de haber trabajado con estos compañeros. Todo me parece como súper

positivo. Vuelvo a decir me parece súper importante lo que se pretendió con este proyecto, porque me parece necesario como una visión y que ustedes ahora estén en este ámbito. Y bueno, que hayan tenido visitas y que la gente los esté leyendo. Estaría bueno que a pesar de que haya terminado, se siga difundiendo. Que se sepa que este material está ahí para leer. Me parece que todos le tenemos que dar continuidad en este sentido. Más allá de lo que ustedes vayan a continuar haciendo.

Mariana Palomeque

A mí me toca presentar una dinámica. Primero aclarar que este grupo de Jóvenes Críticos se transformó en Jóvenes cítricos. Me encantó formar parte y quiero felicitarlos. El hecho de sumarse a un Programa así, es tremendo paso, porque hay ganas de cambiar algo, de transformar, con los jóvenes. Así que bueno, felicidades. La idea es que ahora elijan una naranja o un limón, para hacer una devolución de lo que ha sido el Programa y cómo lo vivieron. Y que ustedes como críticos, aprovechen a decir que les pareció. Recontra sabemos que hay cosas para fortalecer, para mejorar y para cambiar. Y bueno, ustedes que lo vivieron desde adentro, más que nadie, nos puede hacer esa crítica. Entregamos limones y naranjas al azar.

Jacobo Calvo

La verdad que estoy muy agradecido. Yo nunca había hecho crítica y me atreví a hacerlo. Luego, como crítica. No sé, que podía ser previsible o no. Bueno, quizás los cambios. Primero se pidieron cuatro obras. Luego, tres. Al final, fueron cinco. Quizás quedabas medio descolocado. También, algunas que no se podía ir, pero que luego se solucionaron y el equipo siempre apoyó.

Iván Viana

Tengo algunas críticas del funcionamiento del Festival en general y de nuestras dinámicas. Empiezo por lo nuestro que es más sencillo. Hubo muchos cambios sobre la marcha, porque hubo muchas diferencias de cómo se presentó el Programa el día uno y cómo terminó siendo. Día a día iban cambiando los criterios. Las reglas del principio no se respetaron. Sin embargo, algunas estuvo bueno que no se hayan respetado y otra, no. Igual, pienso que no es un tema de responsabilidad del equipo, porque estuvieron siempre para que lo que le consultemos. Me acuerdo de la locura con las entrevistas. Me parece que como es un programa piloto son cosas que pueden pasar. Me parece que está bueno que esas cosas se vayan

ajustando y si se definen una reglas de juego, se respete durante todo el Programa. Obviamente, que pueden ir cambiando, pero es necesario un marco sólido, donde se establezca con lo que es necesario cumplir. Así, rendimos en función de lo establecido.

También, una crítica para nosotros, que no cumplimos con los plazos, y fuimos bastante flexibles. Demoramos mucho en la entrega de las críticas y las entrevistas. El tema de las redes no cumplimos muy bien, porque ninguno lo tienen naturalizado. Entonces, el uso de las redes debe de haber sido nuestro punto más débil.

Respecto al Festival que me parece una experiencia genial. Sin embargo, me paso de ir a salas casi vacías con espectáculos fantásticos. Y no sé si será una solución optimizar la cantidad de espectáculos y de público que pueda acceder. Sin embargo, pienso que los artistas que vienen del exterior y ven esas salas vacías, no está bueno. Y no porque no haya público que pueda acceder a esos espectáculos. Pero pasa algo entre el Teatro y la gente, que asumo que es cultural, como de pertenencia. “No es mi lugar”, “no es para mi”, “Se precisa saber tal o cual cosa”. Uno de los entrevistados decía que la forma de hacer llegar el teatro a la gente es sacándolo de las salas.

Rodrigo Guerra

Yo lo vi como una buena experiencia a la hora de pararse a hacer una crítica. O sea, uno se va preparando según lo que va leyendo, y los talleres me parece que estuvieron buenos para buscar la manera de cómo abordarlo, como también las obras que vimos. En mi caso, la danza contemporánea, también la obra “Feos”, que fue con marionetas. El trabajo en duplas está buenos porque te hace ver otras miradas. Sí, lo que faltó, fue la combinación de las entrevistas. Por ejemplo, al principio sé que estaban pensadas como forma de difusión, pero hubo algunos que se terminaron publicando una semana más tarde. También es necesario hacer autocrítica con el tema de las redes, que tampoco las he usado mucho.

Estela Arriola

Yo totalmente agradecida de esta oportunidad. Me parece que es una oportunidad importante para todos. Me parece que aunque fueron días intensos. Nos dieron el tiempo necesario para poder escribir sobre las obras desde otras perspectivas. Respecto del Programa sí hubo cambios en el proceso. Igual, creo que ustedes sabían que iba a pasar, porque es un plan piloto

que les sirve para ver qué se tiene que hacer y que no. También, respecto a la gente que no va al teatro. Supongo que esto fue un método de acerquemos a la gente al teatro, pero la falla estuvo en que nosotros no cumplimos los plazos. A la vez, que ya pasó el Festival y se siguen publicando alguna de las entrevistas. Obviamente que pasa porque es la primera vez.

Santiago Barreiro

A nosotros nos pasó con Mateo, después de ver la primera obra. Quisimos ir al INJU a trabajar, que se había presentado como el lugar de co-working. En realidad llegamos y por la dinámica del lugar no pudimos trabajar. Estaría bueno verlo para una próxima vez. También como pasó con Acceso, que no pudimos asistir. También me pasó que, cuando nos dieron a elegir los espectáculos, no había ninguno de música, porque no estaban contemplados. O sea, formaban parte de la programación del Festival, pero no aparecían dentro de la lista. Estaría bueno abrir un poco la cancha, porque estaba reducido el número de espectáculos para la cantidad de gente que éramos y que también pasaba que se pisaban para hacer alguna críticas o entrevista, mientras que había una gama mayor de espectáculos.

Diana Daniele

Me parece que fue una experiencia muy buena. Siento que fue muy rápido y corto, y no nos dio la posibilidad de desarrollar las herramientas, sobre todo con los docentes, que había por cada docente solo una clase. Siento que podíamos haber aprendido mucho más de cada uno, pero no tuvimos la oportunidad. La idea era una clase magistral, pero hubiera estado bueno que ellos interactuaran con nosotros también en las entrevistas. Faltó esa relación con el docente. También, las publicaciones fuera de la fecha hizo que no le llegara a una mayor cantidad de gente. Porque si yo voy a ver una obra, busco la información de esa obra. Por ejemplo, si hay dos funciones, que la crítica salga en la primera para que se lea en la segunda. Tampoco pudimos hacer lo que se estableció originalmente que era cuatro entregas. Se limitó mucho las posibilidades para que pudiéramos practicar. Por otro lado, pienso que fue muy buena experiencia de crear ese espacio para tener opinión sobre el arte.

Micaela Wild

Yo quería agradecer al equipo, porque todos nos dimos cuenta que tuvieron pila de laburo.

También agradecer a los profesores, que es un muy buen equipo, quienes nos dieron pila de material para leer, pero en poco tiempo. Por otro lado, sé que compañeros quedaron disconformes con las correcciones porque consideraban que no se transmitieron como sugerencia y algunas fueron agresivas. Y fueron tantas las modificaciones que el compañero llegó a decir que no había compartido la crítica porque no la sentía como propia.

Eugenia Fajardo

Creo que me llevé muchísimo de los talleres. Fueron intensos porque todo ese material para trabajar en tres horas es mucho. Considero que aparte de los materiales que me llevé para leer, pero me ayudó a pensar en cómo escribo. También, como estudiante de teatro, reflexionar sobre la relación entre la crítica y el teatro. Me llevé muchas cosas para pensar. Después, en cuanto al trabajo, yo me quedé muy contenta con la dupla que me tocó. Piens que eso estuvo bueno. Por supuesto, que no fue perfecto porque fue un plan piloto y es tirarte al agua para ver qué sale. A nivel general quedé muy contenta. También, subrayar un poco la cuestión de Sebastián y Maite, que fueron lo que movieron y aceitaron todo.

Mathias Fuentes

Yo no quiero ser reiterativo. Me sumo a lo que la mayoría de los compañeros. También hay que evaluar el tema de las obras que fueron distribuidas con determinado criterio. Capaz que los tiempos son muy comprimidos en relación al material que teníamos que producir. Yo me siento agradecido de haber participado. Por temas de edad, de alguna forma sentía que estaba en el límite. Entonces, cuando me anoté, leí de que se trataba y quedé agradecido de todo lo que fue. Lo que me parece importante es que a la hora de seleccionar las obras se tengan en cuenta los perfiles. En mi caso nos tocó una obra que no la entendimos, porque era una obra en italiano. Me quedé con ganas de compartir alguna otra instancias con el resto de los participantes. También, quería resaltar la importancia de dar posibilidades. Por favor, que se siga haciendo

Mikaela Etcheverría

Para mí estuvo demás. Lo disfrute abundante. También me sacó una parte de mí que no conocía. También quiero resaltar que el grupo estuvo demás. En los talleres se daban discusiones súper interesantes. Creo que todos aportamos y

es interesante leernos entre nosotros. Me ayuda a pensar mucho.

Federico Sánchez

Lo primero es que la experiencia estuvo demás. Pero, algo que me pasó. Con respecto a la corrección de la crítica. Me pareció que si bien veníamos a aprender de los errores. No entender ciertas correcciones, porque no respetan el estilo. Un ritmo. Algo personal. Cambiaban cuestiones de manual. Quitaban palabras. Ponían otras que yo en mi crítica no quería usarlas, como por ejemplo nexos, porque buscaba que fuera más abierto. Me parece que las correcciones generaban que fuese un texto más y después al leerlo, parecía que no fuera mi crítica.

Luisina Fungi

En mi opinión fue una actividad muy productiva Solo que hubiera estado bueno compartir un poco más, porque las jornadas de capacitación fueron muy intensas y nos ayudó en cambiar la manera de pensar, pero capaz que estaría bueno otro espacio en el medio que genere otros espacios de debate o alguna otra instancia. Realmente generar un proceso más completo. Capaz que ir a ver otra obras y generar otras cosas. Seguir trabajando. Estuvo bueno, proque es como que quedamos con el motorcito prendido para ir generando cosas. Me parece importante haber plantado esa semillita. Los chiquilines dieron lo mejor de ellos y coordinar todo es muy difícil. Hubo muy buena disposición. Estuvieron todo el tiempo contestándonos y evacuando dudas.

Con respecto a las obras, coincido con los chiquilines, porque hubo algunas que se bajaron. Obras que le gustaron más a unos que a otros. Si hubiera estado bueno acotar los tiempos de las entregas, que le llegara al público en el momento para poder activar otro tipo de miradas para que no sea solo un registro. Creo que está bueno el plan y es súper disfrutable. Y hay que seguir así.

Federico Sosa

Bueno, me toca a mí ser el último. Antes de hacer una crítica positiva o un parecer a corregir esta instancia que tuvimos, quería agradecer por esta oportunidad. Mi mirada es de venir del interior, aunque hay más gente que es del interior e incluso de otros países, pero me parece que está muy bueno y que es un acceso

democrático a oportunidades. Después para el proyecto Jóvenes Críticos, para nosotros fueron muy importantes dos personas, que son quienes se comunicaron todo el tiempo con nosotros y a quienes agradezco, porque son las personas que nosotros vimos del proyecto. Más allá de ustedes, que lo vimos en eventuales oportunidades. El éxito o la concreción del proyecto, me parece que depende mucho del esfuerzo que hicieron ustedes dos y todos nosotros. Me parece que las limitaciones fue que tal vez no tuvo el sustento o respaldo necesario, que se entiende porque es la primera. Igualmente, considero que lo más importante es que se vuelva a repetir. Que se siga haciendo y que cada vez cuenta con más herramientas. Tal vez presupuesto. No estoy hablando de que sea una actividad remunerada, pero sí que tengamos ciertos incentivos, y la organización pueda trabajar más relajada y enfocada solamente en este proyecto. Después con respecto a los resultados que hubo, me parecen muy buenos. Leí críticas de compañeros que me gustaron mucho. Los espectáculo que vi, "Manada" y después "Mi hijo camina solo un poco más lento". Me gustaron mucho. Agradezco la comprensión, porque nosotros estábamos sobregirados, y a pesar de que la planificación surgía en la marcha, los coordinadores flexibilizaron nuestra respuesta. Me parece que eso también hay que valorarlo. Nosotros pudimos demorar en las entregas, que no lo veo como una falla, sino que lo veo como algo natural dado como contrapartida. Opino que para mejorar estaría bueno simplificar algunos aspectos y hacerlos más simples, como por ejemplo, para que no desgaten tantas energías en la organización, como el acceso a las entradas. Quizás tramitar pases libres, para que las energías de las personas que están detrás no se vayan meramente en una coordinación cotidiana de los ingresos. Me parece que lo más importante, en caso de que se repita, es fortalecer algunos aspectos y simplificar el tema de las entradas para invertir las energías en otros aspectos. El balance que hago es súper positivo. Me gusto mucho participar. También, leer a los compañeros, conocerlos y compartir los talleres con ellos. Somos muchas personas con diferentes miradas, con diferentes cabeza y opiniones. Me gusto trabajar con mi compañera de dupla, Eleonor. Nos complementamos porque subíamos con ella y bajábamos conmigo. Lo más importante es que se repita y que llegue a más personas. También, descentralizarlo de Montevideo y que sea más accesible.

Federico Barreto

Lo mío va a ser corto, porque esta instancia es para escucharlos a ustedes. La parte que hablamos mucho fue en el arranque. Simplemente escucharlos. Habrán visto que no solo estábamos grabando sino que yo también estaba tomando nota. Primero aclarar que el Programa no fue piloto, sino que llenamos la piscina de agua y nos tiramos con todo. No se siente, si como conejillo de indias, porque fue la primera vez que lo hicimos, pero no es algo que estábamos probando. Esto no es un piloto, sino que lo intentamos con todo.

También quería agradecerle al equipo, a Maite y a Sebastián, y sé lo que le metieron desde el primer día. También, voy a mencionar a Mariana, que se sumó muy entusiasmada, pero cuando empezó todo estaba a mitad de camino, pero le encantó. Le metió muchas horas y sobre todo con mucho cariño. Y está bueno que ustedes sepan que en los proyectos siempre los visibles y los invisibles, pero todos trabajan, y en este caso laburó con mucho entusiasmo. Y no fue por orden jerárquica sino con un enorme compromiso con el Programa y con ustedes. Respecto a lo que comentaban de los talleres, yo viendo sobre lo que charlaban de los talleristas, pensaba "qué ganas de dejar de hacer algo para ir a escucharlos", porque seguramente tengamos mucho para aprender. Hasta creo que estaría bueno para la próxima grabarla o algo así, para que podamos escuchar los que no pudimos asistir. Creo también que esta dinámica estigmatiza un poco a los limones y desde el Mides podemos pensar una campaña como "ser limón no es delito" o algo por el estilo. Aunque ustedes hicieron caso omiso de ver cuál es la fruta que andan jugueteando y hablaron de lo que quisieron. Ya hablan como críticos, como constructivamente. Pegando donde hay que pegar. Tal vez ya venían con ese chip, pero si no era así, ya lo tienen. Entonces, estos meses impactaron en ustedes. En las políticas sociales y públicas del Mides estamos acostumbrados a medir los resultados en medidores de impacto, en números. Por tanto, esto lo podríamos media: ¿Cuántos somos? ¿Cuántos espectáculos hubo? Tantas críticas. Y eso nos daría un indicador. Y bueno, me parece que para nosotros no refleja lo que verdaderamente pasó. Entonces, no lo vamos a hacer la evaluación con esas características. Yo creo que tiene que ver con lo que hablábamos al principio: captar el rol protagónico que tienen los jóvenes. Tal vez, uno llega a confundirse y considera esto de "Jóvenes Críticos", se asimila con amateurismo o que son principiantes. Sin embargo, pensamos que sean jóvenes no significa que sean princi-

piantes. Para nosotros lo que ustedes dijeron es tan válido como la crítica de encumbrados, con tantos años de trayectoria, que no es por desmerecerla, sin duda es importante, pero también hay que poner en justo valor, que lo que dicen los jóvenes es igual de relevante. Para nosotros esta es una buena forma de manifestarlo. Por tanto, rescaten el rol protagónico y la importancia que tiene todo lo que están haciendo. Las críticas que hoy comentaron es una forma de poner en valor su trabajo y está muy bien que así lo hagan. También, es importante que colectivicen lo que hicieron. Probablemente la vida les pida que tengan que compartir sus experiencias. Y bueno, y así como los talleristas y los coordinadores estuvieron a las órdenes, estaría bueno que queden a las órdenes para futuras instancias. Muchas gracias.

José Miguel Onaindia

En primer lugar, una reflexión. El Programa fue una propuesta del Teatro Solís que nosotros adoptamos y me parece que tiene algunos puntos importantes para destacar. Por ejemplo, que ustedes fueron espectadores que fueron a ver al espectáculo de otro modo. Eso quedó plasmado, porque estaba dirigido a un público. Entonces, el rol de espectador asume el compromiso con lo que están viendo y que lo tienen que plasmar en algo articulado para hacer una crítica. En segundo lugar, estuvieron en contacto con programas que se desarrollan en el Teatro Cervantes o el GAM de Chile. Se desarrollan sobre programaciones que están articuladas. Por lo tanto, tienen un control de la organización. Ustedes tuvieron muchos cambios, que obedecen a la dinámica propia del Festival, porque surgen una cantidad de imprevistos. Incluso, sobre la obra que comentaron en italiano, nos dijeron que venía y nos encotnramos que nos los habían traído. Y en el teatro no teníamos la logística posible para poder subtitular. Cosas que vas desarrollando, porque hay cambios que la propia dinámica del Festival exige que haya. Nosotros cuando planteamos el Festival, en el 2016, no estaban las fechas de fútbol, porque seguramente las salas que viste vacías seguramente fueron los días de partido. Rspondiendo, el nivel de ocupación, fue bueno en general. Sin embargo, si estuviste en el auditoria del Sodre, tuvo un inconveniente con dos espectáculos, que justo cayó un día de partido. Igualmente, la sala del Sodre es excesivamente grande para algunos espectáculos. Por lo tanto, es muy difícil pensar qué programás ni cuál va a ser el impacto para convocar a espectadores. Si el auditorio del Sodre con 700 u 800 espectadores parece semi vacío, o en el Solís si tenés 300 personas.

Misma cantidad que llenás tres salas del circuito independiente y venís aquí y decís qué poco público. Hubo salas muchos más completas. En el Festival la oferta aumenta y hubo noche que teníamos ocho espectáculos. Intentamos articularlo para que la gente pudiera ir de un lado para el otro. Y a eso se sumaba la oferta habitual del teatro. Entonces, a veces tener las salas absolutamente completas, no sería un objetivo fácillmente alcanzable. Creemos que la repercusión en la prensa fue muy buena y el trabajo en la redes sociales muy efectivo, pero la comunicación masiva a tráves de los medios públicos, fue una falla con la que no pudimos cumplir. Por razones presupuestarias y que teníamos que llegar a tiempo. Nosotros también estamos pensando para el Festival del 2019, la cantidad de espectáculo porque algunas veces es mejor programar menos y tener mayor posibilidad de instalación de los espectáculos.

Respecto a la función de la crítica puede ser en una temporada habitual, algo que te induzca a ver el espectáculo, pero en un Festival es muy difícil que la crítica llegue con la posibilidad de impactar con el público. Sin embargo, la crítica tiene una función para el espectador para la persona que no va a ver el espectáculo y es de información y de formación. Entonces, muchas veces, lees la crítica de algo que no vas a ver, pero de cualquier forma, te informa. Y tiene un contenido con repercusión. Por lo tanto, me parece valioso el trabajo que hicieron, aunque no tuviera el impacto en el momento y queda como memoria y registro para los artistas. También, debo admitir que muchos de los artistas extranjeros que fueron entrevistados por ustedes hicieron un elogio muy sentido por el respeto y la profesionalidad con que lo entrevistaron. Y también llama la atención el Programa. Mucha gente me preguntò, a quienes le parecía muy original. No he tenido oportunidad de hablar con Daniela ni con Federico, que son las otras partes de este Programa, pero creo que ahora no con el FIDAE, pero sí del Instituto de Artes Escénicas para hacer un trabajo permanente y a ustedes que son los destinatarios. Creo que este trabajo que ustedes comenzaron hacer, sería interesante continuarlo desde el Instituto, porque es una forma de promover las artes escénicas. El trabajo de reflexión que ustedes formularon enriqeució el Festival y la actividad escéncia, que ustedes posiblemente puedan encontrar que la experiencia pueda ser positiva. Y nosotros ofrecerle profundizar a esta premura, organizando los talleres, hacer la crítica en tiempo y plazo determinado. Bueno, lo podemos plantear con escenarios durante el año. Queremos ver que continuidad puede tener y desarrollarlo como un Programa anual.

También, completar los seminarios. Ampliaríamos la oferta. No repetiríamos los docentes. Pensamos traer alguno del exterior que no sea de Argentina, sino algún país que tenga otros sistemas de la crítica teatral. Continuar con la formación, porqu consideramos que la crítica es parte del ámbito teatral por su función de mediación entre los espectáculos, los artistas y el público. Agradezco especialmente a Sebastián y a Maite.

Eleonor Courtusie

Me encanta lo de los limones y las naranajas. Yo le cambié el nombre y le puse Jóvenes Cítricos. Estoy agradecida por haber participado del Programa. La selección de los participantes fue muy buena, porque en Montevideo nos conocemos todos. Pero el primer día, nos dimos cuenta que entre nosotros ninguno se conocía.