



CIDDAE



APOYA:



PANDEMIA Y ACCIONES ESCENICAS EN EL AÑO 2021: EL INEVITABLE RECORRIDO TRANSMEDIAL.

CLAUDIA PÉREZ (COORD.)

IANNINA GAMARRA, PILAR DE LEÓN, MAICOL TERRA SILVEIRA,
MARCELO SIENRA, SOLEDAD ALVES, DAMIÁN PÉREZ.

Pandemia y acciones escénicas en el año 2021: el inevitable recorrido transmedial

Claudia Pérez (coord.)

Iannina Gamarra, Pilar de León, Maicol Terra Silveira, Marcelo Sienna, Soledad Alves, Damián Pérez.

Este libro fue realizado en base al trabajo de investigación realizado por el Equipo de Estudios Transmediales, con integrantes del Centro de Investigación, Documentación y Difusión del Teatro Solís (CIDDAE) y el Departamento de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de UdelaR. Sin el esfuerzo de Pilar de León y Maicol Terra Silveira no hubiera sido posible la realización del mismo. Agradecemos especialmente a la Magister María Pollak y a Pablo Rueda.

Índice

Introducción	4
Capítulo I. <i>Ellas en la Delmira</i>	16
1.- Introducción.....	16
2.- Crónicas.....	17
3.- Entrevistas.....	20
4.- Pensatorios generales.....	31
Capítulo II. Pensatorios: <i>Ficciones Sonoras</i>	38
Capítulo III- Setiembre, <i>Mes de la Diversidad</i>	50
Capítulo IV - Octubre, <i>Mes del Patrimonio</i>	57
Capítulo V- Noviembre, <i>Mes contra la violencia de género</i>	60
Capítulo VI – Diciembre, Pensatorio de cierre de actividades.....	65
Capítulo VII - Actividades académicas I.	68
A la manera de conclusión.....	98
Bibliografía crítica	99
Sobre los autores.....	104

Introducción

Llegarás hasta aquí, no más allá -le dije-, aquí se
estrellará el orgullo de tus olas! (Job, XXXVIII, v.11)¹

Luego del 13 de marzo de 2020, cuando se dieron a conocer oficialmente los primeros casos importados de covid 19, una crisis de amplio rango afectó la economía, la sociedad, la cultura y el imaginario en nuestro país. En un ciclo virtual efectuado por la Facultad de Ciencias Sociales,

Wschebor destacó que el trabajo que se ha hecho frente a la pandemia ha tenido un fuerte componente interdisciplinario. Identificó tres etapas desde el comienzo de la pandemia: la primera se inicia el 13 de marzo de 2020 cuando se declaró la emergencia sanitaria en el país y finaliza en junio de ese año con los brotes de los departamentos de Rivera y Treinta y Tres. Ese período se caracterizó por una epidemia controlada, debido fundamentalmente a que el gobierno tomó en ese momento una serie de medidas tempranas y radicales a mediados de marzo, las que fueron ampliamente acatadas por la mayoría de la población, lo que provocó la reducción rápida de la movilidad. Wschebor entiende que se dio en esta etapa una sobre reacción de las personas, que se debió principalmente al temor instalado por las imágenes que se habían visto de lo que pasaba en España y en Italia. Se instala así en el país «una cuarentena no declarada, pero muy real».²

Estos conceptos, que compartimos, afectaron el sentir de la ciudadanía y produjeron diversos relatos desde el negacionismo al pánico. Desde el punto de vista práctico, se instaló la virtualidad desde dispositivos electrónicos como mecanismo sustituyente del contacto espacial. Los códigos semióticos de comunicación discriminaron cuerpos y voces en el tiempo y espacio, la proxemia entonces tuvo que encontrar vías casi desesperadas de emanación. Pero algo evidente es que la

1 *Biblia de Jerusalem*. Desclée de Brouwer. Madrid, 1975. p. 699.

2 El lunes 28 de junio comenzó el ciclo virtual «Uruguay en la pandemia desde las ciencias sociales. Encrucijadas y posibles salidas», organizado por la Facultad de Ciencias Sociales (FCS), donde investigadores de la Universidad de la República (Udelar). El evento contó con la participación de Nicolás Wschebor, del Instituto de Física de la Facultad de Ingeniería; Jacqueline Ponzó, del Departamento de Medicina Familiar y Comunitaria de la Facultad de Medicina; Fernando Filgueira, de la Unidad de Métodos y Acceso a Datos de FCS; Ximena Baraibar, del Departamento de Trabajo Social de FCS; y Daniel Chasqueti, del Departamento de Ciencia Política de FCS.

retracción afectó duramente las actividades presenciales que no fueron tan fácilmente sustituibles por la virtualidad. Nos referimos concretamente a los espectáculos teatrales, pero claramente se estableció una discusión sobre la necesidad en la medicina, la educación y la teatralidad de la copresencia. Y asimismo, esos debates sobre la marcha llevaron a conclusiones apresuradas y maniqueístas, dado que el tema se iba discutiendo a medida que los hechos transcurrían. Podemos afirmar que la tecnología digital ya existía en los espectáculos teatrales, así como en la educación. Pero esa presencia de imágenes, proyecciones, diálogos con pantalla no se habían constituido en la única vía, como sí sucedió durante la pandemia. Espectáculos en donde una actriz de un país actuaba con otra de otro país en escena pero con comunicación en pantalla ya habían sucedido. Las causas eran bastante evidentes: la expansión mediática debida a la revolución tecnológica.

Suspendidos el primer día de la emergencia sanitaria, el 13 de marzo de 2020, los espectáculos volvieron en julio, convirtiéndose Uruguay en vanguardia de la zona, al ser el primer país en abrir teatros o en ofrecer conciertos, incluso internacionales, como los de la mexicana Julieta Venegas o el argentino Kevin Johansen.

No obstante, y pese a no registrarse brotes de covid-19, las salas cerraron de nuevo en diciembre cuando el pico de contagios llevó a que el Ejecutivo endureciera sus medidas de prevención. La queja del mundo de la cultura es que su sector no es prioritario como otros.³

La proliferación de discursos, notas, reuniones por plataformas como zoom, comentarios en redes, generaron una multiplicidad de discursos sobre el acontecimiento en sí y sobre las estrategias para enfrentarlo. El objetivo del presente libro es dar cuenta de cómo reaccionó el Teatro Solís y el Departamento de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR) a partir del Equipo de Estudios Transmediales.

Este equipo se formó, como hemos mencionado, a fines del año 2019 en la Facultad de Humanidades, integrado por Soledad Alves, Damián Pérez y coordinado por Claudia Pérez. Esas primeras reuniones casi premonitorias ignoraban que al año siguiente se constituirían en un dispositivo válido de análisis de lo que sucedía. El objetivo era estudiar los fenómenos transmediales, partiendo de la bibliografía genettiana de transtextualidad y abordando la permanente transversalización del saber textual y de imágenes. Citas de citas adaptadas o transformadas que los

3 Prieto, Alejandro. "La cultura uruguaya en estado crítico: salas y teatros afrontan cierre total" SWI swissinfo.ch - unidad empresarial de la sociedad suiza de radio y televisión SRG SSR. 11 de enero de 2021. https://www.swissinfo.ch/spa/uruguay-cultura--cr%C3%B3nica-_la-cultura-uruguaya-en-estado-cr%C3%ADtico--salas-y-teatros-afrontan-cierre-total/46277032

medios expandían cada vez más, perdiendo el hilo de su construcción y alejando, a la vez que desjerarquizando, la idea de original.

Luego integraron el Equipo Iannina Gamarra, Pilar de León, Maicol Terra Silveira, Marcelo Sienra y María Pollak. El Trabajo expuesto aquí es obra de todo el Equipo.

El sustento teórico de esta investigación reside en el estudio de la transmedialidad y en los vínculos transmediales, desde un enfoque tanto diacrónico -su evolución desde las primeras décadas del siglo XX- como sincrónico, con especial acento en el momento presente. No obstante, la transmedialidad se inscribe dentro de una espiral de fenómenos como la transculturalidad, la transtextualidad o lo transgenérico, caracterizados por el prefijo “trans” -a los que podríamos sumar desde nuestra mirada latinoamericana la “transculturación”-, reactualizada. “Trans”, prefijo latino de caso acusativo, que significaba en esa lengua *al otro lado de, más allá de*. *Transabeo* es traspaso, *transcribo* es transcribo, *transcurro* corro a través de, *transfero* es traslado, y *translatio* el nombre latino de la metáfora. Obsérvese todas las connotaciones que a nivel intralingüístico y extralingüístico supone este prefijo. La crítica ha coincidido en considerar estos conceptos más arriba mencionados como superadores de la tendencia anterior, identificados con el prefijo “inter”, cuya naturaleza binaria ha fracasado en su afán integrador. Este proyecto se propone abordar las múltiples transferencias e hibrideces que la preeminencia y dominio de los *mass media* han favorecido entre los discursos textuales artísticos y entre las artes en general. Sabido es que las artes se han influido entre sí, y que los tópicos literarios se han proyectado o materializado en determinadas figuras retóricas, pero sin duda la llegada masiva de los soportes virtuales ha generado múltiples consecuencias: una nueva forma de concebir y de aprehender el mundo, en una visión conjunta donde los diferentes códigos semióticos han promovido un espesor sígnico complejo. Las tecnologías de la palabra han migrado desde la ciudad letrada a la cibercultura, y los procesos que diversas disciplinas, como la semiótica, han estudiado, se profundizan y expanden en la multiplicidad de soportes. Es por ello que se nos hace difícil estudiar solamente la palabra en la escena, sin los códigos sígnicos, a los que se han agregado soportes virtuales. Esa explosión ha aumentado la identificación del llamado original. En tanto una multiplicidad de copias se dan a conocer, y la ampliación, transformación de los fragmentos invisibilizan la inviolabilidad del original, la parodia y el pastiche han tomado lugar de preponderancia en la comunicación. Distinguimos por tanto dos grandes fenómenos, que desagregaremos y describiremos en el devenir de este trabajo. Por un lado, todos aquellos procesos que tienen que ver con la contaminación textual, que privilegia el código verbal, descritos como transtextualidades (Genette, 1989), donde el privilegio y el recorte investigativo se centra en la lengua. Y por otro lado, la transmedialidad, con un conjunto de procedimientos que ponen en

contacto los diferentes códigos: verbales, visuales, musicales, sensoriales de diversos tipos. Estos dos grandes fenómenos se articulan con soportes diferentes, pero no exclusivos. Ya sabemos que el poema puede tener una disposición gráfica, una imagen, y que la palabra puede ser pronunciada en un teatro junto a otros códigos de signos, pero los soportes virtuales ofrecen una variedad muy extensa de intermediación entre los códigos, generando textos en pantalla, con imágenes, con música y video, teatro con pantallas donde sucede algo que dialoga con la escena presencial. Además, estos procedimientos conllevan la reiteración, extrapolación y reinscripción de pasajes, cadena de imágenes, estructura de tópicos que pasan por los diferentes códigos, se reorganizan y dan lugar a nuevas estructuras sintácticas. (Block, 2009; Jameson, 2015; Amícola, 2008).

Consideramos que en la situación actual, a partir de la pandemia, el fenómeno de la transmedialidad ha crecido exponencialmente. Esta coyuntura histórica de confinamiento de la población ante el temor de propagación del virus ha hecho que los artistas tuvieran que inclinarse aún más a la utilización de los medios tecnológicos para producir o intensificar nuevas formas de consumo cultural y a partir de la encrucijada 2020, surge un nuevo modo de combinarlos con la convivialidad.

El concepto de transmedia implica la importación, propagación y transformación de un contenido original en otro medio que lo adapta e integra a su propia dinámica, algo que sale de sí, *transcendo*, trasciendo, paso, atravieso. La idea de transmedia tiene su antecedente en el dialogismo de Bajtín (1986), en la intertextualidad de Kristeva (1984), en la transtextualidad de Genette (1989) y en todos aquellos que han estudiado y teorizado sobre las conexiones implícitas o explícitas entre una obra artística y otra, entre un hipotexto y un hipertexto. Al decir derrideano, la huella de una huella se visibiliza y se esconde, como indecible, en un texto. Sin embargo, la transmedia va más allá del contenido y comienza a estudiar la importancia del medio que contiene. El medio construye y porta el mensaje. En este sentido, los estudios literarios sobre transtextualidad se ven acrecentados por los aportes de las teorías de la comunicación. Por lo tanto, los estudios transmediales poseen distintas perspectivas: literarias, cinematográficas, comunicacionales, filosóficas.

Como define Alfonso de Toro,

Partiendo de los dos términos centrales en la actual discusión teórico-cultural, de la hibridez y transversalidad, que incluyen o presuponen los de transdisciplinaridad, transculturalidad y transtextualidad, empleo el concepto de ‘transmedialidad’, que no significa el intercambio de dos formas mediales distintas, sino de una multiplicidad de posibilidades mediales. Además, este

concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido del término ‘medios’ (video, películas, televisión)–, como así también el diálogo entre medios textuales-lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, filmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. (2007,26)

Estas teorías de la intermediación derivan de otros enfoques complementarios. La observación es antigua: “La retórica clásica designa el discurso citado con el término *oratio*; en Horacio y la poética neoclásica aparece como *imitatio*. La literatura comparada utiliza el término *Quellenforschung* (influencia)” (Gutiérrez, 1994), como la *influencia* de Bloom (1991), los estudios comparados y la semiótica, constituyen vertientes imprescindibles para comprender y analizar el complejo fenómeno que pretendemos describir y actualizar, teorías que constituirán parte fundamental de nuestro marco teórico. La semiótica en cuanto teoría general de los signos, y especialmente aplicada al teatro, constituye otra herramienta teórica de análisis.

La semiología del teatro, tal como hoy se entiende, se inicia en países centroeuropeos, Polonia y Checoslovaquia, entre las dos guerras, más concretamente por los años de 1930. Se presenta como la síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas: el formalismo del Círculo de Moscú, el estructuralismo lingüístico del Círculo de Praga y la fenomenología alemana, principalmente; más tarde irá incorporando otros métodos y orientaciones culturales, como la Estética de la Recepción, las Teorías de la Comunicación, la Sociología del Conocimiento, etc. Se iniciará primero con la Sintaxis, en paralelismo con las teorías formalistas, a la que seguirá la Semántica y, a partir del medio siglo, la Pragmática, que alcanzará gran desarrollo al coincidir con algunas de las tendencias señaladas. (Bobes Naves, 2004, 497).

Por otra parte, la literatura comparada ha desarrollado su estudio en base a reconocer el fondo común entre las interacciones escriturales, lo multinacional (por su atención a distintas lenguas y ámbitos culturales) y lo supranacional (tópicos que trascienden lo particular). Estos componentes muchas veces se encuentran en tensión. El comparatismo abarca influencias, relaciones con ámbitos del saber, comparatismo formal, comparatismo estructural y de traducción, influencia, imitación y recepción. Confrontar los textos para percibir su estilo, composición, retórica y analizar la dimensión extraliteraria son dos estrategias muy útiles de esa teoría para nuestro trabajo.

Es sabido que el mundo de las series se ha desarrollado notoriamente a partir de ciertas plataformas que las comercializan de una forma más práctica. El *boom* de Netflix ha invadido los hogares, así como en otro tiempo fue el videoclub. Al existir ese modo de comercialización, muchos técnicos y

artistas han migrado del mundo del cine al de las series, obteniéndose un rendimiento y un horizonte muy amplio y de gran profesionalización. El éxito de Netflix trajo aparejado más competidores que se sumaron al mercado de las plataformas de series y películas por *streaming*: Amazon Prime, HBO GO, Apple TV, Hulu, Filmin, Rakuten TV, Movistar+Lite, Disney Plus, entre otras que siguen apareciendo. Todas estas plataformas virtuales compran derechos de películas y series ya existentes, como también generan sus propios contenidos. Se convirtieron en la fuente principal de entretenimiento durante la pandemia. Por lo que se suscita una competencia por producir atractivos contenidos audiovisuales que generen suscripciones de usuarios. La serie dejó de portar el carácter subalterno culturalmente que tenía en los 70 para constituir un producto de complejo desarrollo interdisciplinario. Esas series van generando *spin off*, precuelas y secuelas, que nutren al espectador de todos los aspectos que una diégesis no desarrolló. Esa multiplicación, o más técnicamente, expansión diegética, lleva a la producción de largas temporadas de muchos episodios, que a partir de su éxito determinan qué aspectos se desarrollarán en futuras producciones. Por lo dicho, el estatus de las series está en su apogeo. Algunos ven en este fenómeno una cuestión circunstancial dependiente del comportamiento de los usuarios que han encontrado satisfacción ante la pérdida de films cuyos relatos posean cierta calidad. Otros ya anuncian que está en declive el fenómeno de las series porque entienden que el público consume series como si fuera comida rápida y que rápidamente se olvidarán de ellas. Sin embargo, observamos que la multiplicación de historias que nos proponen las series de este siglo habilitaron a profundizar en los mecanismos del relato audiovisual con un sustrato literario que resulta fundamental. Así es que, cada vez más, las plataformas de *streaming* en esa competencia por ofrecer productos elaborados al detalle, atractivos estéticamente y adictivos en términos de consumo (el claro ejemplo del término “maratón”), compran derechos de obras literarias con el fin de trasladarlas al lenguaje audiovisual. La cuantiosa literatura de narraciones ofrece infinitas historias a contar.

La transmedia cobra interés a nivel global a partir de la publicación de Jenkins (2008) sobre convergencia mediática y los *storytelling*. A partir de allí se muestra por un lado, el interés de la comunicación por los mensajes propagados por distintos medios, en particular por el mundo de la publicidad como mecanismo de difusión de sus productos, bienes y servicios, y por otro lado, desde los estudios literarios, teatrales y cinematográficos al observar cómo no se trata ya solamente de describir los procesos de una mera adaptación de un medio a otro, sino que implica visualizar, contrastar y analizar las facultades y nuevas posibilidades que permiten las nuevas tecnologías. Es así que tanto Jenkins (2008) como Scolari (2013), y otros tanto luego, estudian el fenómeno de la

narrativa transmedia inserta en los parámetros de la cibercultura. Se entiende por narrativa transmedia a la presentación de una historia ficcional en un medio que se expande en otras historias alternativas, complementarias o distorsionadas en otros medios, provocando la creación de un universo ficcional más amplio al de la historia original. Los ejemplos más representativos a escala mundial son los universos de *Star Wars*, *Star Trek*, *Matrix*, *The Walking Dead*, el mundo de los superhéroes de las compañías DC y Marvel, pero sin duda son muchísimos más los casos de universos expandidos. Tanto en el cine como en las series, de acuerdo a la demanda existente por el mercado audiovisual y la afición creciente convertida en fanáticos consumidores, se realizan producciones que contienen universos ficcionales cada vez más expandidos, incluso universos que se conectan entre sí. La industria utiliza distintos mecanismos para expandir las fronteras de sus universos ficcionales, es así que nos podemos encontrar con la secuela, el *spin-off*, el *crossover*, la *remake* y el *reboot* de un historia primigenia que prueba una nueva posibilidad de perspectiva. Cada uno de estos mecanismos funciona como un indicio del éxito comercial y/o artístico de aquella historia primigenia, de hecho, en la actualidad ya se prevén las posibilidades de explotar la narrativa transmedia de una historia. Entonces tenemos, que los estudios transmediales exploran los diferentes comportamientos de los medios en relación al contenido que difunden y propagan, que las narrativas transmedias ofrecen infinitas posibilidades de contar múltiples historias a partir de sus universos expandidos, que los distintos campos artísticos fortalecen aún más sus conexiones gracias al desarrollo de las tecnologías, y que lo que podía considerarse la novedad de la transmedia se ha convertido en un fenómeno establecido y en crecimiento constante que plantea la necesidad de observar, describir y analizar este escenario distintivo con instrumentos provenientes de distintas disciplinas.

Una cuestión trascendental es que se ha redefinido la relación entre el espectador con la obra artística porque el comportamiento de los sujetos se ha transformado de consumidores a prosumidores. Esta característica resulta fundamental para desentramar los procesos de transmedia. Si bien existen fases, que por cierto no son tajantes en cuanto al momento de cambio, lo que sí aparece como una novedad de la cibercultura es la asunción de los individuos como prosumidores, es decir, ser capaces de interactuar con la obra a tal punto de crear nuevos contenidos como resultado de esa interacción. Un ejemplo de prosumidores son los *fanmade*, las creaciones de fanáticos que producen contenidos propios a partir de aquellas historias de las que son consumidores. Podemos encontrarnos con los *Fan Film*, *Fan Art*, *Fan Game*, como ejemplos de estas producciones realizadas por fanáticos que en cierta manera expanden el universo ficcional de las historias, y de manera colateral acrecientan el auge de las franquicias de las empresas que

poseen los derechos sobre ellas.

Los estudios sobre transmedia pasan a estar en el eje de un cruce de caminos entre variados campos artísticos, los medios de comunicación tradicionales y los nuevos de la cibercultura, la mercadotecnia y los espectadores (consumidores/prosumidores), profundizando un vasto escenario de realidades tangibles y virtuales. Por lo dicho, en ese eje en el que la transmedia se deposita se produce un efecto dinámico de perspectivas que se retroalimentan en un tránsito constante de transculturaciones, transestéticas, transtextualidades.

En definitiva, consideramos que el asunto de la transmedialidad porta una relevancia reactualizada y potenciada por la pandemia que ha redefinido nuestro comportamiento como sujetos que estamos constantemente redescubriendo nuestro accionar en la cibercultura y asimismo participando de productos culturales de artistas atravesados por esta coyuntura. Nuestras líneas de investigación se aúnan y enmarcan desde una perspectiva local, es decir, un enfoque, una mirada *desde aquí y ahora* a un fenómeno de trascendencia global.

Nuestro proyecto comprende un tronco común, que es la preocupación y el interés en individualizar separadamente los elementos del fenómeno transmedial, y analizar el efecto conjunto posteriormente. Para ello distinguiremos casos durante el año 2021 en el ámbito escénico en que este fenómeno aparezca visible, y apoyados en la teoría sobre la transmedialidad y transtextualidad, evaluaremos el funcionamiento, sin intentar elaborar una teoría general, entendiendo que el arte posmoderno evade el enfoque sistémico (Canclini, 2010). Pero en todos los casos la pregunta será: ¿cómo se ha montado este imbricado complejo de signos, desde el punto de vista sincrónico y diacrónico? A la manera derrideana, lo central es preguntarse cómo funciona la estructura, y para ello es preciso deconstruirla, observar cómo funcionan sus elementos, dónde están los signos y los indecibles, dónde lo visible, lo oculto y lo que se desliza.

Dos preguntas surgen frente a un enunciado artístico desde esta perspectiva palimpséstica: ¿cuál es (son) su(s) hipotexto(s)?, ¿cómo se combinan entre sí esos hilos diacrónicos? Estas preguntas pueden manejarse, en un plano analítico, en los niveles semióticos sintáctico, semántico y pragmático (Morris, 1985). Pensar en estos niveles nos permite desagregar la producción de significado, la estructura del discurso y el momento de enunciación o de recepción y las raíces contextuales. Constituye una forma de deconstruir el espesor semántico, admitiendo que siempre habrá una fuga inapresable de significado y de goce estético.

También debemos tener en cuenta este momento preciso en que visualizamos un fenómeno hiperdimensionado. Por ello es importante recordar la problemática de la posverdad.

Como ha señalado Baudrillard,

La simulación es el esquema dominante de la fase actual. Aquí estamos en los simulacros de tercer orden, ya no hay falsificación de original como en el primer orden, pero tampoco se encuentra la serie pura como en el segundo: sólo la afiliación al modelo da sentido, y nada procede ya según su fin, sino del “significante de referencia” que es la única verosimilitud. En este nivel de la simulación la *reproducción indefinida de los modelos* pone fin al mito de origen y a todos los valores referenciales, se acaba la representación: no más real ni referencia a que contratarlo; el simulacro “ya no es del orden de lo real, sino de lo hiperreal”. (Vaskes Sanches, 2008, 200).

Si vinculamos esta transformación con el devenir histórico, podemos pensar con Baudrillard que en la época clásica predominó el simulacro como imitación; en la época moderna o industrial el simulacro como producción en serie; y en la época postindustrial la simulación, simulacro como reproducción del modelo, hiperreal, más que real, con una “realidad de alta definición”. Esa realidad es la que vivimos en nuestros dispositivos, más que en la naturaleza o en la percepción menos mediada de la obra de arte o de un objeto cualquiera. Nuestros ojos van inmediatamente al móvil en donde vemos escenas de films, cuadros, imágenes antiguas, con una supuesta “fidelidad” que poco tiene que ver con el objeto original, y constituye una pátina modificadora y transformadora. Es decir que no solamente el artista, o el prosumidor, modifica a partir de un hipotexto, sino que también hay que considerar las incidencias de las plataformas reproductivas, *mediadoras y mediante*s.

Por lo tanto tenemos que considerar varios problemas:

- 1.- El *traslado* de un mensaje llamado artístico en general a otro que puede ser sincrónico al primero o diacrónico. Existe una variante sustantiva que es el tiempo que circula entre un hipotexto y un hipertexto. (hipomedia o hipermedia, podríamos designar). Un relato y el relato que le sucede, o la pintura inspirada en ese relato, por ejemplo.
- 2.- En qué sistema(s) de signos está el mensaje original (o interpretadamente original) y en cuál(es) el trasladado (verbal, paraverbal, combinaciones: imagen, fotograma, música, luz, espacio, movimiento), generando transtextualidades o transmedialidades. Una historia puede estar en un

comic y pasar al cine posteriormente, cambiando de combinación de sistema de signos

3.- La forma en que ese traslado se realiza: básicamente imitando o transformando. En este punto surgen muchas variantes, señaladas por varios autores. La imitación y la transformación parecen ser las dos fundamentales, indicadas por Genette. A su vez tienen subvariantes según el género, entre las que se destacan la simulación para el caso mimético, y la transposición para el procedimiento transformativo. La expansión, la versión, el cruce y la captura constituyen también una serie de procedimientos que operan combinando universos diegéticos. La transmedialidad complejiza estas combinaciones, y da lugar a los procedimientos de adaptación o expansión. Este punto constituye un núcleo complejo de operaciones, y es la matriz de precuelas, secuelas, interpolaciones, adaptaciones, suplementos y complementos.

4.- Estas operaciones pueden afectar el plano sintáctico o el semántico (pueden ser homodiegéticas o heterodiegéticas). El ordenamiento de las estructuras sintácticas modifica el recorrido de la diégesis, y significa de distinta manera, enfatiza o pasa a segundo plano temas. Asimismo la diégesis puede estar focalizada desde otro punto de vista.

5.- La relación pragmática que tiene con la cultura de su época o la llamada original, o las capas de interpretación, o la voluntad o involuntariedad del autor/a. Todas las operaciones hermenéuticas de las narrativas epocales que ponen en juego la concepción de la historia, los códigos de recepción y el horizonte de expectativa de los receptores, así como su género y contexto.

6.- De qué manera los medios determinan el mensaje. Vemos un paisaje, pero la imagen tiene un filtro, está acompañada de música, la nueva tecnología permite efectos que no se realizaban anteriormente. La cámara dirige la mirada. Una poesía intenta ser traducida en imagen y se dispone de un arsenal de medios para hacerlo. ¿Pero dirá lo mismo?

7.- Qué ha sucedido en las estrategias teatrales que se han producido en el año 2021, especialmente en el ámbito del Teatro Solís, como institución emblema de la cultura nacional.

Los integrantes de este Equipo, durante el año 2020, hemos organizado ya un Ciclo de Conferencias Virtuales, titulado *El virus de la transmedialidad*, en coordinación con el CIDDAE (Centro de Investigación, Documentación y Difusión) del Teatro Solís. Se difunde por el canal de YouTube del Teatro Solís y su objetivo es problematizar virtualmente los problemas del aislamiento social en algunas disciplinas. El Ciclo se ordena en cuatro bloques: 1.- Expresiones de la transmedialidad 2020: Damián Pérez, M^a Soledad Álvez, Claudia Pérez y Marcelo Sienra; 2.- No

intervenciones museísticas: Marcelo Sienra, Soledad Hernández, Héctor Pérez, Riccardo Boglioni y Georgina Torello; 3.-La tarea creativa en cuarentena: M^a Soledad Álvez, Ximena Echevarría, Mariana Percovich, Gustavo Saffores y Germán Weinberg; 4.- La crítica teatral en cuarentena: Jorge Dubatti, Leonardo Flamia, Carlos Fos y Damián Pérez.

Veamos que ha sucedido en el año 2021. Hemos privilegiado el formato de *pensatorio* como dispositivo de intercambio reflexivo y sensible sobre las producciones o eventos que se fueron produciendo en el ámbito de estudio elegido, el Teatro Solís y sus diferentes propuestas.⁴

Vamos incluyendo los links a cada actividad.

<https://www.teatrosolis.org.uy/categoria/MULTIMEDIA-104>

https://www.ivoox.com/podcast-podcast-teatro-solis_sq_f11209372_1.html

⁴ A lo largo del texto se volverá sobre comentarios y temas. Para acceder al contenido audiovisual colocaremos los links a las siguientes actividades descriptas y analizadas.

CIDDAE

Registro Nacional de
Museos y Colecciones
Museográficas



Facultad
de Humanidades
y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



PENSATORIO TEATRAL 2021

ELLAS EN LA DELMIRA

Spotify: TEATRO SOLÍS OFICIAL



Intendencia
de Montevideo



ESCUCHÁ
LO QUE VES

Capítulo I: *Ellas en la Delmira*

1.- Introducción

El Ciclo *Ellas en la Delmira* quiso continuar, a pesar de la pandemia, una tradición que se remontaba al año 2017. La propuesta consistía en enfatizar, en el mes de la mujer, espectáculos con actrices, dramaturgas, directoras, diseñadoras, en la Sala Delmira Agustini del Teatro Solís. En el año 2021 se realizó una convocatoria pública y se seleccionaron cuatro obras entre el 9 y 12 de marzo en la Sala Zavala Muniz.

El término Pensatorio surge en la Grecia Clásica, en *Las nubes* del comediógrafo Aristófanes, para referirse a la actividad intelectual de los sofistas. Más allá de ese irónico comienzo, sirve para designar todas aquellas actividades reflexivas, asociativas, coordinadas, que fomentan el pensamiento y diálogo acerca de un objeto de estudio. Es un proceso dinámico, donde sujeto y objeto no se distinguen como categorías, y abarca un universo reflexivo, emocional, dialógico, sobre la actividad creativa, en este caso. No observamos un objeto sino que pensamos juntos; no existe la investigación por un lado y la creación por otro, sino que son actividades interconectadas e influyentes entre sí.

Pensar junto a los creadores enriquece tanto la tarea creativa como investigativa, y desdibuja falsas oposiciones: somos creativos pensando y pensamos la creación artística.

Por ello proponemos esta actividad de Pensatorio con las obras que se presentarán en el Ciclo “Ellas en la Delmira”. Se trata de una propuesta novedosa de acercar el Área Artística con el Área Investigativa del Teatro, plasmada en una de las líneas del CIDDAE dentro del Teatro Solís.

Se realizaron 3 tipos de actividades en este Pensatorio.

Un primer grupo tiende a la producción de insumos paracreativos, y consta de entrevistas a las creadoras que integran el Ciclo, ya sean directoras, actrices, vestuaristas, escenógrafas, iluminadoras, y participantes en general de los equipos. Estas entrevistas se subirán a las redes y permitirán divulgar contenidos.

Un segundo grupo apunta a realizar Mesas de Pensatorio entre creadoras de las distintas obras presentadas en el Ciclo, propiciando el intercambio entre ellas.

Un tercer grupo consistirá en la construcción y fijación de insumos: textos breves y accesibles producidos por el Equipo sobre las obras, las puestas, la dramaturgia, los temas elegidos, la actividad creadora, la recepción del público, con finalidad de difusión en redes sociales y un posterior catálogo. El Equipo de Estudios Transmediales, como dijimos, contó con los investigadores Soledad Alvez, Iannina Gamarra, Pilar de León, Damián Pérez, Maicol Terra, Marcelo Sienra, coordinados por Claudia Pérez.

La mayoría de las actividades se realizaron por plataforma virtual. El trabajo general sobre este Ciclo de proyectó de la siguiente manera

- Producción de textos: breves y de difusión o Crónicas
- Entrevistas a las creadoras: 10 minutos spotify
- Mesas de Pensatorio: zoom 45 minutos

2-Crónicas.

Se trata de textos, breves, empáticos, comunicadores por excelencia, para alcanzar a ese espectador aislado por la pandemia, suspendido de los teatros y las instancias conviviales.

Crónica: *Era como que bailaba*, de Raquel Diana, por Pilar de León

La mirada... esa mirada...de una mujer pariendo, trayendo al mundo lo que sabe hacer: un hijo...Y las palabras extrañas de cada uno diciéndole cómo actuar...porque hay que “saber criarlo”... ¡cómo si ella no supiera!

Desde el fondo del alma ella acepta que el sustento viene del “otro”, del padre de familia...pero ella sabe...claro que sabe...María pasa a ser todas las Marías...cada María encerrada en su reclusión más íntima, más atroz, más desolada...Una soledad que la lleva a creer en el “otro”: portador de vida y muerte. Portador de un cuchillo oxidado que se clava tantas veces como alaridos de “Traele

plata”... a ese hijo que ella supo hacer pero no pudo sostener... ¿no pudo?

Porque en el camino rojo que atraviesa su escenario, sus orejas brillan, su cuerpo se mueve, casi con espanto... al ritmo... ¿qué ritmo?... De la vida/muerte... Brillos que cantan esperanzas rotas, caminos vacíos, llantos perdidos, al ritmo “macabro” de su fantasía.

Crónica sobre la obra *Cuca* de Abril Pereira : El arte por *streaming* en tiempos de tecnovivio, por M^a Soledad Álvez

Faltan diez minutos para que comience la obra. Es raro, a tan poco tiempo del comienzo de la función generalmente ya estaba sentada en el teatro. Es una obra del Solís. Me vuelven recuerdos de la sala principal. En la pre-pandemia llegaba con tiempo a la sala porque me gustaba observar el entorno: los espectadores, la escenografía, si la obra te recibía a telón abierto. Esa magia se ha transmutado: del recinto público a la sala íntima. Ahora estoy sentada en el living de mi casa. La computadora conectada a la televisión. Pienso que tengo suerte de poder proyectar la obra así. ¿Debe ser más difícil verla en un dispositivo más pequeño? Está por empezar. Me fijo y somos 424 personas asistiendo a distancia al espectáculo. Pienso en el teatro. El teatro es acontecimiento. “Existe mientras sucede” sintetiza Dubatti (2012, p.37).⁵ Implica una afectación irrepetible (p.39) por la reunión, en un mismo tiempo y espacio, de los artistas, técnicos y espectadores (p.35). Imagino que cada espectador/a deberá estar experimentando este *streaming* de forma singular. Lo que estamos viendo ya sucedió, estamos presenciando un archivo teatral, un tecnovivio.

La cámara enfoca las manos de la protagonista. Está cortando una naranja. Apunta a su rostro. Puedo apreciar todos los gestos en primer plano. Tal vez, si estuviera en la sala eso no lo percibiría. El montaje televisivo me marca lo que tengo que ver. El sonido es muy bueno. Capta hasta los sonidos minúsculos. Las pocas experiencias de ver teatro filmado que tuve previamente habían sido muy exasperantes y creo que el sonido era lo que empeoraba la situación. En este caso es distinto. La actriz mira al costado y pregunta: “¿A vos te gusta el chajá? A mí no”. Mira al costado. Seguramente, en el escenario no miraría a nadie puntal o quizá a una de las tantas personas de la sala. Aquí coincidió con la cámara lateral. Da la sensación que nos habla a los espectadores detrás de la pantalla. No dejo de pensar que la diferencia entre convivio y tecnovivio se centra en la experiencia. La cámara que capta la escena opera mediante recortes elegidos por otra persona que influye en mi expectación. Hay jerarquización de la información, limitaciones en el diálogo. Pienso:

⁵ *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Argentina: Editorial Atuel.

¿y si la conexión a internet no funcionara? (Dubatti, 2014, 129).⁶ Ni mejor ni peor: distinto.

Mi hijo aparece en el living. Me pregunta: “¿Esto tenías que mirar?” No le contesto. Es difícil poder seguir la obra. Pienso en el concepto de catarsis. Vuelvo a enfocarme en la pantalla. Es un *streaming*. Capaz no la pasen otra vez. No puedo pausarla o volver a cargarla como cuando veo Netflix. Pese a las interrupciones, la obra me atrapa. A mi criterio, excelente texto y actuación de Abril Pereira junto a la dirección de Agustina Modernel, sobre una temática reflexiva que arroja el testimonio de una mujer atravesada por intersecciones que aumentan su miseria, soledad y dolor: mujer trabajadora del interior del país, de origen humilde, cuyos sueños fueron truncados de joven por la violencia de género que sufrió. Ahora estoy viendo esa parte tan desgarradora de la obra. Cuca pierde a su hijo en la ficción. Termina. Pantalla en negro. Me quedo pensando en ese final que nos interpela sobre la violencia y la condición de mujer. La reflexión se trunca. Nuevamente la irrupción de la realidad que apremia: “Mamá, ¿ya comemos?”. Mi pensamiento pasa de la obra a la recepción y me pregunto: ¿Cómo habrá sido el tecnovivio de las otras 423 personas que vieron la obra por *streaming*?

Crónica: *De apellido amor*, de Juan Scuarzia. Por Claudia Pérez

Nos permitió encontrar todo lo que tenemos cada una de nosotras de Olegaria, y lo que puede tener Olegaria de nosotras también. (Pilar Cartagena).

El tercer título estrenado por streaming del Ciclo Ellas en la Delmira, convocado por el Teatro Solis, fue la obra *De apellido amor*, el sábado 10 de abril. Una directora y una actriz, en sororal trabajo compartido, Susana Souto y Pilar Cartagena, se proponen investigar a la poeta Olegaria Machado Amor, nacida en Minas en 1863. Revisitan el texto teatral de Juan Scuarzia. Olegaria, -y siempre la referencia patriarcal-, fue maestra de Florencio Sánchez. Por otro lado el dramaturgo la definió como “distinguida y romántica”.

No era necesario ese dato, más que para validarla en un sistema. Esta poeta recitaba sus versos al viento en su balcón. No buscó, ni pudo buscar, el reconocimiento de los hombres. Recibió frases que todas las mujeres hemos recibido: “¿Estás loquita hoy?”, “Su cara de mala es más hermosa que su rostro de poeta”, “Es una catástrofe para nuestra familia”. Actos de habla que funcionan como

⁶ *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Argentina: Editorial Atuel.

espadas que limitan la acción, minimizando al sujeto. Solo dos poemas quedaron de ella. Hasta que estas dos creadoras asumieron la tarea de revivirla, traer su voz y mezclarla con las de ellas, en ese juego hermenéutico con el pasado.

Y formalmente se agrega un nuevo lenguaje, un híbrido procesual entre ensayos por zoom, grabación en el teatro, visionado por streaming. Esos distintos formatos y el espesor de signos que crean permitieron performar en una intermedialidad nueva, poniendo ante nosotros una obra íntima y emocionante, a la vez que reflexiva, donde coexiste el lenguaje actoral, -corporal y gestual-, papeles escritos, palabras en el panorama proyectadas, palabras en el suelo, la mirada de la cámara, la ausencia de público pero el receptor colocado más íntimamente en nuestro ojo, que ve muy próxima a la actriz, escucha su voz y hasta la respiración de la misma. Cinco voces escuchamos: la voz de la actriz espontánea, la voz de la actriz que presenta hechos de Olegaria, la voz que narra en pasado los sucesos y la voz en el diálogo directo. Y, en el fondo, la voz del canto. Todas esas voces hablando de las Olegarias que somos y que fueron. El amor es cruel, pero Olegaria supo que todas las palabras son dichas para el viento, aún las escritas en el mármol monumental.

Crónica: Muralla y murmullo en *Casi Dahiana*. Por Maicol Terra Silveira

Casi Dahiana es “100% interior” dice Leonor Chavarría en el Podcast de Spotify *Pensatorio teatral 2021*, una obra del interior, de tierra adentro de afuera ¿”afuera”? ¿Qué es “afuera”? ¿”afuera” de qué? Históricamente afuera puede referirse al territorio que quedó fuera de la muralla de Montevideo, afuera era todo lo del otro lado del muro, del otro lado de quién habla, del otro lado del Locus de enunciación. Pero hoy ese afuera responde a algo más, a otro tipo de exclusión, otro modo de estar del otro lado del muro. Los mejores médicos, los mejores docentes, las posibilidades de formación, las fuentes laborales, los espectáculos artísticos y deportivos, etc. se concentran en su enorme mayoría en Montevideo, dejando al resto del país “afuera”.

La mujer sin nombre y del afuera más afuera, el campo, que nos habla en esta obra nos cuenta su peripecia. Ella quiere hacerse un nombre y esa búsqueda la lleva a un afuera menos afuera, un pueblo también sin nombre que la recibe a regañadientes. Armada con audios de autoayuda intenta dejar de ser lo que era y convertirse en “alguien”, intenta saltar, trepar, abrir o tirar abajo la puerta de la muralla. Frases de superación le llegan en murmullos. Ella se aferra entusiasmada pero no son suficientes para revertir su precaria situación. Ella, que en un momento casi adopta el nombre

Dahiana, ve el mundo con un optimismo ingenuo que no le permite notar su situación de explotada y abusada. El murmullo de autoayuda se le esconde en el pecho y le nubla la vista, ve el mundo como quiere verlo y no como es. Bajo esa perspectiva Ella justifica a sus abusadores y se convence que lo que le está pasando es una simple coyuntura, algo pasajero que le permitirá hacer cimientos para un día ganarse un nombre, para crecer, para llegar alto, para superar sus murallas, para dejar de estar afuera; para un día ser alguien en esta vida, en esta sociedad. *Casi Dahiana* es un obra de afuera, una obra que se enuncia desde otro lugar, que le da la palabra a una Ella sin nombre que habla y dice que es una mujer, que es del interior, que no tiene formación académica, que es pobre, Ella habla y dice que está afuera y no se da cuenta que para entrar le dieron la llave equivocada.

3 – Entrevistas.

En este apartado sintetizaremos los núcleos conceptuales más relevantes, a nuestro juicio, de las Entrevistas realizadas a las creadoras. Es posible acceder a los audios de las mismas a través del link que se adjunta.

Entrevista a Pilar Cartagena por Marcelo Sienna

Marcelo Sienna entrevista a la actriz Pilar Cartagena del unipersonal *De apellido amor* de Juan Scuarria Cartagena responde a cada una de las preguntas de modo claro y conciso: ella percibe que el contexto de pandemia modificó sustancialmente los ensayos y el trabajo en escena. Ellas (Susana Souto, su directora y la entrevistada) empezaron a ensayar la obra antes de la pandemia y en el 2020 pensaban estrenar. El proceso se detuvo. Adquirieron luego la herramienta zoom. Si bien la venían preparando se adaptó a la difícil situación, factores que hicieron que el unipersonal se valorase y sobreviviera a la catástrofe mundial. El teatro, tan vivo, pudo ser sorteado por las artistas: una de un lado de la pantalla y la actriz del otro lado. El zoom ayuda a sintetizar, se sintió en profundidad y en el formato unipersonal siente que las favoreció porque es adaptable a la nueva situación. El *streaming* vino a posteriori. *De apellido amor* no fue concebida para *streaming*. Fue una combinación que pudieron hacer en poco tiempo. Todo sumó a favor de la obra. Personalmente lo siente como absolutamente nuevo y removedor: se da en ese momento en que sus ojos miran el

espectáculo realizado por ella. Es un lenguaje nuevo Respecto al texto *De apellido amor*, comenta que fue un trabajo conjunto con el cuento *La que sueña* de Juan Scuarcia. Fue el resultado de una investigación donde también hubo lugar para las propias historias de las participantes. Si bien habla de Olegaria Machado Amor, maestra, poeta, invisible, olvidada, minuana, nacida en 1863, también habla de muchas mujeres que tuvieron su pasión, su lugar en el mundo y que fueron invisibilizadas. Las poetisas, en general, tienen algo de invisibles en la historia, comenta. Este trabajo les permitió encontrar lo que tiene cada una de nosotras de Olegaria y lo que puede tener Olegaria de nosotras. Fue una investigación maravillosa. Directora y actriz fueron a la ciudad y trataron de estar en contacto con las pocas cosas que sabemos de ella. Ficcionalon e hicieron carne a la poeta, a la Dirección y a la Actuación. Asegura que nunca había hecho un camino tan movilizante y de tanta contención. Para ella participar en el *Ciclo Ellas en la Delmira* fue un privilegio, con esa puesta en escena tan medida, tan pensada, fue como una perla. En el contexto actual es tratar de sobrevivir con “nada”. Para ella la época de la pandemia es el peor momento del teatro en la historia y considera que tuvieron mucha suerte de estar dentro de ese Ciclo. Si no fuera por la pandemia, hubieran viajado al interior del país. Agradece ser parte de este proyecto.

https://www.ivoox.com/entrevista-a-pilar-cartagena-audios-mp3_rf_69027835_1.html

Entrevista Elisa Fernández por Iannina Gamarra

Iannina Gamarra realiza la entrevista teniendo en cuenta que Elisa Fernández es una artista multifacética, actriz de teatro y cine egresada de la Emad y a su vez una rapera posicionada en la música uruguaya más conocida como “Eli Almic”, cuyas canciones son poderosas y tratan entre otros temas de la igualdad, inclusividad, violencia de género y femicidios. Aprecia que abrió camino y es pionera en un género musical dominado principalmente por los hombres. Siendo una mujer feminista, por lo tanto, le pregunta si considera que su camino en el mundo artístico tuvo y tiene muchos obstáculos

Elisa responde que con el paso del tiempo entendió los obstáculos. Un ejemplo es el machismo tan estructural del género aún dominado por hombres aunque cada vez menos, difícil para una mujer, para una gurisa donde la masculinidad es tan hegemónica, tan pesada, invasiva y tiene tanto protagonismo. Se refirió al machismo como una cuestión de estructura, porque entendió con el tiempo que casi no tenía referentes mujeres haciendo lo que ella quería hacer y eso dificulta el camino, pareciera que es un género que quedó en Estados Unidos y las referentes están ahí. Aclaró

que hace tiempo hay referentes en América latina, pero cuando empezó no tenía muy clara la escena a nivel de Latinoamérica, lo primero que hizo fue fijarse en su país y en lo que tenía a su alcance, en su ciudad y no encontró mucho movimiento. Por un lado porque eran los varones los que estaban al frente del género y por otro lado porque el hip hop es un movimiento cultural que nace de los barrios, de las bases, de transformación social, que si bien es lo lindo que tiene, se genera esa cuestión de nicho que si uno no forma parte no se entera. Todos esos obstáculos hicieron que ella demorara unos años en animarse a hacer esto que era tan de la masculinidad y no veía a compañeras haciéndolo.

Otro obstáculo no menor, comentó, genérico en la música uruguaya, era no contar con una Industria de la música, mucho menos en un género tan incipiente como el hip hop en Uruguay, en los 90 era muy de nicho, quedaba en un grupo muy reducido de personas. Entonces si se quiere hacer algo muy de barrio, muy difícil, hay que vencer el miedo a algo tan hecho por los varones y se plantea cómo lo hace, si copia y duda sobre su forma propia. En 2012, cuando comenzó no existían las redes sociales como Instagram. Muchas cosas retrasan el crecimiento, querer hacer algo, imaginar es muy difícil, Uruguay es muy chiquito porque no pasan hip hop en la radio.

Como contrapartida, visualizar que si resta todo esto por hacer hay que hacerlo, hay un lugar que ocupar y si bien le costó mucho creer en ella, vencer la vergüenza, el rap tiene esa cosa de pararte desde un lugar de seguridad, de empoderamiento, que que es muy potente y le ha dado voz a los que no la tienen y le ha dado voz a los marginales, que tienen algo para decir. Por todos esos obstáculos, que entendió con el tiempo, porque había demorado mucho en hacerlo y por otro lado la motivación de que increíblemente ninguna gurisa había grabado un disco en Uruguay, fue la primera que lo hizo y se demoró en hacerlo ya que es un género que nació en el 74' en EEUU.

Después de esta introducción en la actividad musical de Elisa, Iannina hace referencia a *Era como que bailaba*, que es la obra donde la actriz da vida al personaje de María, y le pregunta cuál es el impacto y reflexión que le genera personificar a la protagonista de esta historia dentro del ciclo “Ellas en la Delmira Viaja” que se presentó en el mes de la mujer a lo cual Elisa responde que fue un desafío enorme para ella, como actriz es el desafío más grande que había tenido y la puso muy feliz ponerle el cuerpo a esa historia, que si bien abarca todas las clases sociales, se trata de una María que está más cerca de la clase popular. Se preguntaba cómo hacer para acercarse a esa realidad cuidando la sensibilidad de quien lo ve, cuidando la clase popular, con respeto, ponerle el corazón y dejarse permear por la historia. Los femicidios ocurren en todas las clases sociales, en todas partes del mundo, pero también hay una cuestión de que hay mujeres que por un montón de características están más expuestas a las violencias de género, como las mujeres que viven en un hogar y no tienen dónde ir, ni qué hablar en pandemia. Esta obra le hizo pensar en muchos sentidos.

Por más que intentó empatizar con una historia seguramente no lo haya logrando como quisiera ya que son realidades, puntos de vista. Intentó tener un vínculo profundo y responsable con la obra, respetando a todas las Marías, a ella como mujer, a todas las que puedan estar viendo la obra y eso no supo si lo logró o no, pero la intención fue darle voz a las que no la tienen, de hablar porque está viva y porque puede y hay otras que no. Pensar quién era María en la obra *Woyzeck*, como dijo Raquel (Diana) en su entrevista, el último escalafón no era Woyzeck era María, se trata de un lugar de justicia, de responsabilidad social, usar el arte en un sentido más profundo, reflexivo, que abarque más aristas y que la gente se pueda ir pensando y se discuta en la casa, todo eso que habilita el arte: ponerle el cuerpo al dolor y a la realidad.

Por último se le preguntó qué opinión le merecía la implementación de la virtualidad como alternativa a la presencialidad en época de pandemia a lo cual responde que como alternativa creo puede ser buena porque siempre que se abre un terreno desconocido se investiga sobre nuevos lenguajes y pueden surgir experiencias con las que el artista quiera seguir investigando, pero afirmó que no puede ser la única alternativa, no puede ser una opción solo para unos pocos y que tiene que entenderse como algo transitorio. Como una cuestión que complementa otras cosas le pareció positivo ya que puede abrir un mundo. “Lo peligroso”, aclara, “es que nos quedemos ahí y no entendamos que hay que tener una red más amplia para todos los que nos dedicamos a esto, de lo contrario sentimos que solo somos necesarios en unos momentos y en otros quedamos relegados a una situación social económica compleja. Es interesante siempre y cuando realmente sea un abordaje serio y comprometido con esta herramienta”

https://www.ivoox.com/entrevista-a-elisa-fernandez-audios-mp3_rf_68647258_1.html

Entrevista Abril Pereira por Soledad Álvez

Abril Pereira, dramaturga y actriz del monólogo *Cuca* que fue seleccionado para integrar la grilla del ciclo “Ellas en la Delmira” del 2021, fue entrevistada por Soledad Álvez.

Consultada la Actriz sobre las consideraciones que le merecía el que su obra participara en “Ellas en la Delmira” en el mes de la mujer, reflexionó que es un hecho muy significativo que se logró luego de un largo proceso de muchos años. La obra partió como una investigación que formó parte de sus estudios en la EMAD y posteriormente, impulsada por el “deseo de hacer de eso algo más”, se convirtió en una obra. El proceso no fue sencillo por lo cual considera este logro como un “signo de empoderamiento” consigo misma.

El monólogo, cuenta Pereira, habla mucho sobre su lugar de procedencia, barrio Ceibal en Salto, y

de las mujeres que formaron parte de su historia en el. *Cuca* habla de su historia, su identidad y su origen y de cómo se siente como mujer. Es una obra significativa para ella desde la historia personal y en empoderamiento.

Frente a la inquietud de Álvez sobre la experiencia de ensayar para streaming y sobre la puesta en escena para este nuevo lenguaje. Abril Pereira respondió que ella considera al teatro como un lugar de encuentro efímero y que la fijar las obras mediante la filmación es opuesta a su idea de teatro al cual lo caracteriza el placer de lo efímero.

En cuanto a la actuación la actriz afirmó que se tuvieron que realizar algunas variaciones para la grabación como lo fueron el actuar para determinados ángulos dónde se encontraban las cámaras, la música debió sonar a menor volumen para no resonar en el micrófono, la iluminación debió tratarse de otra manera para que fuera bien captada por el lente.

También apunto que este formato les brindó la posibilidad de acceder otros públicos que, por distintos motivos, no se acercan a las salas de teatro.

https://www.ivoox.com/entrevista-a-abril-pereira-audios-mp3_rf_67063069_1.html

Entrevista Susana Souto por Claudia Pérez

Conversamos con Susana Souto, actriz, directora teatral y docente. Su línea de trabajo artístico está enfocada, en buena parte, en la intervención e investigación escénica en espacios en condiciones de abandono y emergencia. Actualmente participa en el Ciclo *Ellas en la Delmira viaja*, del Teatro Solís, con la obra *De apellido amor*, en texto y dirección, sobre la obra *La que sueña* de Juan Scuarria.

Se le pregunta lo siguiente:

El espectáculo que vas a grabar tiene tres instancias en principio: ensayo presencial, grabación, proyección por *streaming*. Este giro medial y mixtura de soportes genera estructuras complejas, donde hay ruido, es decir, información no decodificable de igual manera. ¿Cómo pensás la creación teniendo en cuenta esa diversidad de soportes y códigos semióticos? (Pérez, 2021)

Frente a esa pregunta Susana responde que ha sido un gran desafío que generó resistencia pero ellas como artistas debían tener una mirada más sensible y abierta, aunque el audiovisual inundara su práctica. Aparece un híbrido: el *streaming*, que no es cine pero tampoco estrictamente una filmación de la obra. Aparece algo nuevo que genera un movimiento y que ella sintió que debía combatir con los fantasmas. Con el técnico de TV Ciudad pudo abrir una nueva puerta: como

Directora se podía dar el lujo de direccionar más la mirada. Apela a dos escenas: una en la cual trabajó con un retroproyector y lo que le interesaba eran las manos de la actriz jugando con los primeros planos. Otra escena que fue favorable con esta nueva forma de trabajo fue la escena del disparo porque generaba un diálogo con el que estaba del otro lado de la pantalla. Le parecieron ejemplos gráficos para ilustrar que es algo nuevo. Para la Dirección es una experiencia importante. El Ciclo en el cual participás se ha desarrollado desde el año 2017 en la Sala Delmira Agustini con la presentación de monólogos de mujeres uruguayas en una versión despojada, con motivo de la celebración del mes de la Mujer de cada año. Me gustaría saber qué pensás de esta frase de Marguerite Yourcenar: “Un hombre que lee, o que piensa, o que calcula, pertenece a la especie humana y no al sexo; en los mejores momentos escapa mismo a lo humano” (Pérez, 2021)

Souto responde que la convocatoria le parece importante porque es lo que las políticas culturales deben hacer: dar acceso a las Salas, las giras (por el formato *Ellas en la Delmira viaja*, que nos acerca al interior) En la obra que dirigió se trató de una poetisa minuana: Olegaria Machado Amor desconocida por ser artista, por ser mujer, por ser del interior, por haber vivido en un siglo de “hombres”, el siglo XIX en nuestro país. Para Susana es una oportunidad de acceso para personas que verán la obra desde diferentes puntos del interior, ya que la Pandemia no permitió al recrudescerse, llegar en persona a los lugares. La cita a Marguerite Yourcenar le parece interesante en cuanto ella accedió a la lectura desde muy pequeña y eso la hizo una mujer excepcional para la Academia que le permitió llegar a lugares donde las mujeres no llegaban. A *Ellas...*, agrega, “se le ha dado la oportunidad para llegar a la Humanidad en el más amplio sentido de la palabra. Y pensar en otros mundos nos hermana [...] se trata de una Derecho ganado” (Souto, 2021)

https://www.ivoox.com/entrevista-a-susana-souto-audios-mp3_rf_67063161_1.html

Entrevista Leonor Chavarría por Maicol Terra

Maicol Terra Silveira, integrante del Equipo de Estudios Transmediales, entrevistó a la docente, actriz y dramaturga Leonor Chavarría con motivo de su participación en el ciclo “Ellas en la Delmira” del 2021 con su obra *Casi Dahiana*.

Considerando la participación de la actriz en la serie web *Dos hermanas* se le consultó por la relación entre el teatro y la pantalla a lo que respondió que hay puntos de contacto y divergencias dependiendo de lo que se quiera contar y en la forma de actuación (donde es posible que se

distancien). A nivel técnico lo filmado, mediante el micrófono, permite llegar a la intimidad, habilita que se escuche todo lo que se hace. A nivel de lenguaje, la pantalla y el teatro, dependiendo de los géneros, pueden generar lo mismo.

Invitada a reflexionar sobre la elección de su obra para participar del ciclo “Ellas en la Delmira” Chavarría consideró que es una experiencia desafiante desde varios lugares. Primero: El presentar en localidades del interior del país una obra que es “100% interior”, con una protagonista del medio rural que migra a un pequeño pueblo cercano. Estimó que es un reto el mostrar esa visión a ese público. Segundo: Exhibir la obra en Montevideo ya que es público poco habituado a ver la perspectiva de una mujer rural. Tercero: Mostrar el deseo de hacer arte de alguien del interior, con las fortalezas y dificultades que esto conlleva. Cuarto: El contexto de pandemia que orilla a filmar la obra para ser presentada por streaming.

También estimó que el teatro filmado es siempre “ingrato” debido a que es un registro pero que la posibilidad que el Solís y TV Ciudad brindaron fue atractiva y se valora el esfuerzo por no dejar a nadie “por el camino a nivel de estímulo”. Acotó que esta posibilidad a nivel de proyección permite trabajar de otra manera y da más libertad para trabajar el volumen de una forma más cálida para quien esté mirando por la pantalla.

Teniendo presente que el monólogo nos presenta a una mujer que lucha por realizarse se le preguntó a Leonor Chavarría si consideraba que estábamos frente a un personaje feminista a lo que respondió que a nivel consciente no era un personaje feminista, ella no se percibe como feminista y con frecuencia justifica lo que le pasa. Pero a nivel de fuerza y convicción sí podría serlo. En sus ideales la protagonista es una mujer que cree más en la meritocracia “casi como si fuera una religión”. En cuanto a la dramaturgia, se intentó poner un personaje al que no se le juzgue por lo que piensa, es una mujer inmersa en un medio sin posibilidades y el feminismo es la lucha de las mujeres por posibilidades. Ella lucha constantemente y busca también esas posibilidades pero en su situación no hay lugar para el pienso. Ella tiene urgencias y deseos que quiere realizar.

https://www.ivoox.com/entrevista-a-leonor-chavarría-audios-mp3_rf_67061529_1.html

Entrevista Agustina Modernel por Damián Pérez

Damián Pérez, integrante el Equipo de Estudios Transmediales, se comunicó con la Actriz y

directora Agustina Modernel para hablar sobre la obra *Cuca*. Esta obra fue la primera con Agustina Modernel como directora y fue escrita y protagonizada por Abril Pereira.

Consultada por cuáles reflexiones le generan el hecho de dirigir *Cuca* en marzo, el mes de la mujer, la directora respondió que el equipo de la obra está integrado completamente por mujeres jóvenes, entre los 24 y 28 años, y que le parece un gesto importante que un grupo de mujeres jóvenes estén seleccionadas para participar en “Ellas en la Delmira”, un evento que al estar en la órbita del Teatro Solís, facilita el alcance de las propuestas. También expresó su idea de que las historias de las mujeres son más escuchadas cuando le sirven a determinado mercado, determinado discurso. Esta obra no pertenece a ese discurso, cuenta la historia, la de una mujer cotidiana del interior del país, salteña, que muestra su identidad y su herida. La directora acota que la obra no se acopla a un discurso en sí misma pero al ser hecha por mujeres y hablar de una mujer la obra adquiere gran peso político.

Preguntada por los aspectos que tuvo en cuenta al momento de dirigir una obra que sería emitida por streaming y qué conclusión puede hacer del proceso de filmar la obra, Agustina Modernel señaló que la inserción del streaming fue sobre el final del proceso, por lo tanto los ensayos se hicieron con normalidad, para el convivio. Al recibir la noticia que la obra sería filmada para streaming se centraron en hacerla funcional y práctica. No tuvieron la necesidad de cambiar mucho la obra. Con el equipo de TV Ciudad, encargado de las filmaciones del ciclo, se generó un vínculo muy fluido. Les aportaron sugerencias para adaptar la obra de buena manera a este otro lenguaje. La directora reflexionó que el teatro es para ser visto en vivo pero que la alternativa streaming le pareció interesante aunque quizá el formato puede ser peligroso y convertirse en la “nueva normalidad”.

https://www.ivoox.com/entrevista-a-agustina-modernel-audios-mp3_rf_67063307_1.html

Entrevista a Raquel Diana por Pilar de León

El 13 de marzo de 2021, conversamos con Raquel Diana, artista con larga trayectoria como actriz, directora y dramaturga, una creadora de fuste traducida a varios idiomas por su creación teatral. El motivo de la conversación fue intercambiar pareceres respecto a la obra *Era como que bailaba*, seleccionada para el Ciclo, escrita y dirigida por ella, estrenada en 2020, reestrenada en 2021, que sería presentada en el Solís con formato *streaming* ya mencionado. Una obra que dialoga de algún

modo con *María Woyzeck*, escrita y actuada por la entrevistada en 2013 y con *Banderas en el corazón* del año 2001. A la siguiente pregunta sobre qué despierta en ella este periplo, este cruce de obras y de formatos transmediales, Raquel Diana responde que ese cruce es una necesidad de dar voz a personajes que están en silencio o con voces débiles o con voces fuertes pero que no son escuchadas. Es el escenario especial de las mujeres que viven, por un lado una situación de pobreza extrema, dentro de una organización económica injusta, y por el otro, la violencia que sufren. En *Banderas en el corazón* había una serie de personajes que estaban en esa situación pero que además tenían su modo de ser, su belleza, su valor absoluto. Los Redonditos de Ricota, que fueron los que la impulsaron a escribir esa obra, hacían eso: expresaban la “belleza del desangelado”. María Woyzeck, es un personaje secundario de la famosa obra *Woyzeck* de Georg Büchner, cuyo protagonista era un pobre hombre, en este caso, un soldado que era el último orejón del tarro de la sociedad alemana de su tiempo. Se podría decir (como se lo señaló a Raquel, López Belloso en una entrevista) que era el penúltimo orejón del tarro porque el último era María, su mujer. Tomó ese personaje para poder hablar del aquí y el ahora de todas las mujeres pero sobre todo de mujeres como María, víctimas del femicidio. Señala que en esos días hubo, en Uruguay un crimen muy parecido, o sea, una historia que sigue sucediendo. Diana afirma que esto de dialogar con la gran literatura es muy motivante porque se despliegan campos simbólicos y además agrega sonriendo que “es más fácil caminar sobre hombros de gigantes” porque ayuda a generar cosas interesantes. La motivación, el compromiso, la preocupación, la militancia en el sentido más puro, más honesto en relación al hecho artístico, la convicción es su forma de compartir y contribuir con los cambios que el mundo necesita, generando proyección y alguna suerte de justicia poética para esta gente. Manifiesta, respecto a la transmedialidad que el *streaming* es otra cosa. Lo concibe de este modo: en la geometría o en la física uno puede decir: un cuadrado es la sombra de un cubo[...] para una persona que viva en Planilandia, en un mundo plano, no existe un cubo, existe solamente un cuadrado, pero una vez que uno puede pasar a otro mundo, de otras dimensiones, el cuadrado es la sombra de un cubo. Y yo creo que el *streaming* es una sombra del teatro, no es el teatro (Diana, 2021).

Continúa afirmando que aunque las circunstancias nos hayan obligado no podemos perder la conciencia de que es una sombra, aunque podemos poner en ella recursos, dinero y personas que sepan hacerlo. En este caso se alegra que lo haga TV Ciudad porque será “una sombra hermosa”. La gente no puede perder de vista que es una sombra y sentirse motivada a ver el cubo. Frente a la pregunta de qué representa para ella estar en el Ciclo responde que es una alegría, una responsabilidad, algo central en las políticas públicas que nos visibilizan, que alientan a otras mujeres a tener fe en sus creaciones, a pensar los temas, pero sobre todo a tener aliento: “es posible

crear y es posible crear desde nuestro punto de vista” (Diana, Entrevista: 2021). Celebra que por primera vez el Ciclo haya salido de un llamado público porque antes era la decisión de una persona que elegía los espectáculos que le parecían, y es mucho más interesante que surja de un llamado porque más gente se anima a presentarse y además hay un equipo que oficia de seleccionador, donde se discute, se piensa. Manifiesta su deseo de que permanezca este modo, que brinda más transparencia y libertad. Le genera mucha curiosidad porque no ha visto ninguno de los espectáculos que fueron seleccionados. Plantea que ha habido un cambio en el teatro: antes era una gran familia con propuestas y estéticas contradictorias pero existía la sensación de ser parte de un movimiento teatral. Ahora, es más fácil porque hay muchísima más gente haciendo teatro o gente que hace teatro en forma más o menos transitoria. Hacía pocos días, en una reunión había experimentado que las mujeres creando “tenemos una especie de colectivo y podemos llegar a formar un movimiento en estos tiempos de soledad y dispersión”. Manifiesta que no sólo contiene a las personas en construcción de sociedad, sino que atiende el hecho de que ha habido en el medio teatral asuntos que han generado y conforman un movimiento de teatreras, alentador para la vida, el ánimo y la difícil situación económica.

Frente a la pregunta de si ve actos formales o semántico-culturales al ensayar para actuar en vivo y ensayar para grabar, ya que implican actos de redefinición del medio de representación, responde que no tiene una respuesta porque en realidad se acumulan las preguntas. Tiende a pensar que lo que se produce es un cambio bien profundo, no solo semántico sino ontológico, que cuestiona el sentido del ser. Comenta que en esos días que estaba haciendo funciones en una sala muy grande y que había que hablar fuerte (en una propuesta intimista) le urge la pregunta de que a lo mejor no hay que hacer más teatro en lugares grandes, volver a una ceremonia, su propio origen, donde el público está cerca y participa de una suerte de religiosidad, o de sacrificio, o de entrega absoluta del o la oficiante, protagonista del acto de actuar. El tema de la distancia con el espectador se pone en cuestión. La pregunta que se hace es qué quiere decir distancia cuando uno está grabando o a quién uno habla. No es el cine. El cine tiene aquello de parecerse al teatro hipernaturalista por lo cual las técnicas actorales tienen otros mecanismos, otras motivaciones. Asegura que el teatro contemporáneo ha salido de ese sistema porque el naturalismo lo puede hacer mejor el cine: mover una pupila puede generar el hecho artístico. Afirma que en el teatro se generan otros modos más abstractos, más expresionistas. Entonces, al momento de grabar el teatro, se pregunta cómo hacerlo, porque el modo expresionista resulta extraño, agresivo en la pantalla, lo cual provoca muchos cuestionamientos, que tienen que ver con lo formal. Estamos investigando y tenemos que hacer muchos cambios formales tanto para la actuación en vivo como para estos modos que no se van a ir. Cierra la entrevista diciendo que en algún sentido vamos a tener que transformarnos en anfibios,

seres capacitados para vivir fuera del agua y adentro del agua, para movernos en las rocas y en las orillas. Agradece y celebra que la Academia esté formando parte del movimiento teatral. Y nos deja con su poética ayudándonos a pensar, reflexionar y continuar investigando.

https://www.ivoox.com/entrevista-a-raquel-diana-audios-mp3_rf_66918937_1.html

4–Pensatorios Generales

Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro. Texto, gesto e imagen.

El 4 de mayo de 2021 se publicó el Pensatorio teatral titulado “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro. Texto, gesto e imagen” organizado por Equipo de estudios transmediales (CIDDAE/ FHUCE). Este pensatorio formó parte de una serie de actividades de investigación y diálogo en torno al ciclo “Ellas en la Delmira. Viaja” del pasado año y contó con la presencia de Susana Souto, directora de la obra *De apellido amor*, Pilar Cartagena, actriz de la misma obra, y Agustina Modernel, Directora de *Cuca*. Moderaron Marcelo Sienna, Claudia Pérez y Pablo Rueda. Claudia Pérez inició la actividad consultando por la “comunicación diferida”, es decir como actriz y directoras percibieron el contacto con el público en el nuevo contexto carente de convivio. Frente a este planteo Agustina Modernel apreció que el actuar para la cámara presentó un desafío. La falta del “interlocutor directo” (público) requirió adaptarse a otro formato, formato que le presentó extrañezas ya que el teatro tiene un carácter efímero e intransferible y que la pérdida de esas cualidades le presentaron dificultades a la directora el lograr “hermanar” por completo la grabación y transmisión de la obra, el fenómeno teatral. Por su parte Pilar Cartagena destacó la conciencia de edición. La cual suponía el actuar sin espectadores en tiempo real, ni en convivio ni en tecnovivio. Esta actuación sin espectadores presentes de ninguna manera provocó que las devoluciones a posteriori llamaran la atención de la actriz. Ya que la relación con ese público diferido era otra, una relación propia de un lenguaje nuevo, un lenguaje diferente al teatro al cual Cartagena solo entiende como un acontecimiento presencial. El streaming emitido por Vera Tv generó una especie de acontecimiento efímero que logró aproximar este nuevo lenguaje al teatro. Pero la presencialidad, que podemos entender como efímera y de espacio compartido, requiere de esos dos elementos y al faltar uno de ellos (el espacio compartido) modificó la internación. La actriz encontró llamativas las devoluciones, las cuales fueron en su mayoría escritas, se entiende que lo

escrito es más cuidado, editable, al igual que la actuación para streaming de este ciclo de “Ellas en la Delmira”. Que la obra fuera un monólogo, piensa Cartagena, aportó a esa relación que era “Pilar/actriz con ese otro espacio vacío que sabías no estaba vacío”. La obra *De apellido amor* no se pensó para streaming pero las circunstancias obligaron a que se le hicieran adaptaciones pero sin perder la esencia teatral. Susana Souto reconoce que la situación sanitaria requirió de un nuevo lenguaje pero se plantea que una vez se supere la pandemia algo sucederá con ese nuevo lenguaje. La directora parafrasea a Dubatti al decir que las tecnologías colaboran con el acontecimiento sin ser el acontecimiento escénico y nunca lo van a ser, el acontecimiento escénico es necesariamente en las salas o en las calles. Pero el teatro interpelado es el teatro en sala, el teatro en espacio cerrado que debió ser sustituido por la tecnología despojando al acontecimiento escénico del “Estar”, de la “experiencia corporal en la que me comunica con otros”, el teatro es “Político, porque es de la Polis, del contacto con los otros” y esta característica, señala la directora, no será sustituida por las tecnologías. Los recursos tecnológicos vienen a colaborar en un momento de crisis y a sumar a la experiencia desde otro lugar. Siguiendo esta línea Souto señaló que al ser una obra pensada para teatro fue necesario incorporar las apreciaciones del director de cámara para lograr el ajuste de la obra para la recepción sea doméstica y en entorno familiar. La cámara se convierte en la mirada de la directora y esto le da posibilidad de dirigir la mirada del espectador, focalizarla en gestos, planos o elementos que definen la obra y que pueden limitar la experiencia.

Claudia Pérez entendió que la expresión con las manos fue algo muy trabajado tanto por Abril Pereira (actriz de *Cuca*) como por Pilar Cartagena y se le consultó a las creadoras si este esfuerzo responde a un intento de atraer al espectador. Además preguntó por la “energía del público”, es decir las sensaciones que los espectadores transmiten a directoras y actrices mientras se desarrolla la obra. Frente a estos planteos Modernel apreció que no existió intención de atraer al espectador con la gestualidad de las manos pero no descarta que el efecto se lograra. Sobre la segunda parte del planteo de Pérez la directora señaló que el día de la filmación la sala estaba habitada por personal técnico de TV Ciudad y el Teatro Solís, el equipo de *Cuca* y la directora del Solís pero “no con la libertad con la que uno habita una sala de teatro” ya que se buscaba el máximo silencio para que se lograra la fijación más pulcra de la actuación. Esta búsqueda, que también se persigue en las salas de teatro, aquí se vio intensificada, llevada al máximo.

Por su parte Pilar Cartagena sostiene que no percibió un espacio vacío, desde las tablas notó que los presentes dieron una especie de comunicación. El que *Apellido amor* fuera una obra pensada para poco público, una obra íntima, seguramente aportó a que el cambio de público por técnicos tuviera menor impacto. Esa aspiración se logró, sostiene la actriz, por casualidad y cuando la obra finalizó ella sintió que había recibido algo de los presentes.

Sobre la gestualidad con las manos Cartagena afirmó que no fue algo buscado y trabajado. Al igual que Modernel deja la puerta abierta a que se lograra de forma fortuita una especie de comunicación. Souto discrepa con Cartagena y dice que el juego con las manos fue muy trabajado y que se buscó potenciar la presencia de las manos, sobre todo mediante el uso del proyector. La mano que toca a su amante, la mano que escribe poesía, la mano que corrige a sus alumnos y la que finalmente toma y dispara un arma. Se entiende que Cartagena y Souto interpretaron de distinta manera la palabra “Atraer”, probablemente la actriz entendió la palabra “atraer” como sinónimo de cautivar o llamar, mientras que la directora lo entendió como una forma de mantener al espectador, un espectáculo atractivo, agradable de ver. Pablo Rueda tenía la inquietud de que posibilidades y obstáculos se le presentaron a Agustina Modernel al dirigir una obra donde la actriz es a su vez la escritora.

La directora se apoyó en la inquietud de Rueda para contar la génesis de *Cuca*:

La obra nació como una tarea curricular de la EMAD que debía tratar los temas de fútbol y violencia, por esto el monólogo tenía en sus inicios una duración aproximada de unos 10 minutos. Cuando Abril Pereira decidió retomar el personaje y comenzó a ensayar bajo la dirección de Agustina Modernel, inició el proceso de hacer crecer la obra tanto en duración como en “sustancia”. Para este crecimiento, dice la directora, fue muy positivo que la actriz sea la escritora. *Cuca* es una obra que “tiene mucho que ver con la identidad y principalmente con Su identidad”. En esta instancia de evolución fue necesario “entrar y salir de la herida de Abril” para que fuera posible que *Cuca* “entre y salga constantemente de su herida”. La directora señaló que el mayor obstáculo fue el limitado tiempo pero que la confianza entre actriz y directora permitió sobrellevar las dificultades que se les presentaron. Rueda observa que el formato streaming acercó la obra a un público masivo pero al parecer el público objetivo es uno más “border”.

La directora de *Cuca* señaló que la modalidad streaming le resultó una alternativa interesante y con balance positivo pero que igualmente hay algunos aspectos que le resultan peligrosos. Estima que este nuevo lenguaje no va a suplir la experiencia teatral pero el implemento de la tecnología que genera un “híbrido” le genera dudas; le deja pocas certezas y muchas interrogantes.

La obra no tiene un plan de acción a futuro pero sí tienen la intención de seguir exhibiéndola. Modernel se pregunta qué pasaría si la obra saliera de los teatros al estilo romano y se presentara en las calles. Marcelo Sierra le consultó a las creadoras por el rol que adquirió y si significan una evolución la inclusión de elementos plásticos y visuales en la puesta en escena considerando el formato de teatro transmedial, filmado. Susana Souto respondió que *De apellido amor* parte de un concepto híbrido. Desde el texto cargado de intertextualidades a escenas construidas desde lo performático (desde lo corporal, lo plástico o visual). La adaptación de estos elementos al formato video se logró mediante el diálogo con el director de TV Ciudad. Fue necesario en momentos

puntuales que se sacrificara el protagonismo de la actriz en virtud de la imagen proyectada. Otro ejemplo de la incidencia del filmado en la obra fue la elección de la iluminación. La directora cuenta que para la filmación se decidió iluminar el panorama, cosa que no estaba en los planes originales de la obra, y que esa iluminación adquirió gran protagonismo en video y se convirtió en un signo potente. También destacó los colores grises y blancos del piso que le proporcionaron mucha luz a la cámara.

Pilar Cartagena agrega que la adaptación la vivió en el ensayo previo a la grabación. Durante la grabación, en el escenario ella se entregó como en cada función. Lo distinto para ella fue cuando se vio, cuando vio las escenas, los primeros planos y “como convivían” y producían “algo absolutamente nuevo”. Cartagena opina que aún no se terminó de desarticular lo que pasó y “lo que pasa en esta experiencia” Escuchá y mirá a las creadoras escaneando el código QR.

https://www.youtube.com/watch?v=Bgt629JYKwo&ab_channel=TeatroSol%C3%ADs

Pensatorio. La escena: temas, voz, autobiografía.

En este Pensatorio han intervenido como investigadores: Maicol Terra, Iannina Gamarra y Pilar de León. Como artistas invitadas: Raquel Diana, dramaturga y directora de *Era como que bailaba*, Elisa Fernández, actriz de la misma obra; Leonor Chavarría, actriz y dramaturga de *Casi Dahiana* y Abril Pereira, actriz y dramaturga de *Cuca*.

El Equipo se había dividido los roles: Iannina sería la presentadora y sintetizaría los contenidos del evento, Maicol sería el coordinador y quien provocara el debate. Pilar, quien comentara y citara situaciones puntuales en el desarrollo del Pensatorio.

La intención sería conocer más sobre las artistas y creadoras, sus puntos de vista sobre algunos temas, darles voz y hurgar en los motivos de sus creaciones. Maicol intervino viendo los puntos de contacto de las tres obras: : obviamente que los personajes eran mujeres, asalariadas, en situaciones periféricas: una empleada doméstica⁷ en *Casi Dahiana*, una cocinera en *Cuca* y una peluquera en *Era como que bailaba*, tareas asociadas a “cuestiones femeninas”: las labores del hogar, lo estético y la ingesta. Frente a esta provocación las intervenciones fueron contundentes: Raquel Diana dice que el lugar periférico está en debate, la tarea doméstica, por ejemplo, en su vida, fue una tarea

⁷*Doméstica*. La palabra tiene origen latino (*domesticus*: relativo a la casa). *Domus* en latín significaba “la casa”. El término se asocia con aquellas tareas que en la cultura occidental se vinculan con el sostén del hogar y que suelen ser remuneradas.

central, segura de que si muriese de una afección pulmonar sería por haber aspirado productos de limpieza. Agrega, irónicamente, haberse dedicado al teatro y a la filosofía, pero como tareas secundarias. Leonor Chavarría comenta que lo central en el personaje de *Casi Dahiana* es utilizar la herramienta doméstica y de la prostitución para llegar a otras cosas, y que quizás atendiendo a ese aspecto social, como autora la incita a pelear para que eso no suceda. Abril aporta que en *Cuca*, su rol de cocinera escolar es un evento social para estar cerca de los niños en la escuela, generando nuevos contactos. Elisa Fernández comenta frente a la pregunta “¿Qué sentís al decir como María que estás en el centro de la nada?” (de León, 2021) que se siente interpelada, una oportunidad para poner en el centro el lugar femenino y cuál es su responsabilidad social con las opciones reales de proyección. Lo irónico de nombrarlas como “pequeñas tareas” es que son “grandes tareas”, dice Abril: alimentar a los niños de las escuelas y adoptar a un niño. Pilar interviene diciendo que cuando Simone de Beauvoir⁸ habla de las tareas inmanentes, habla *de lo que sostiene*; resignificar lo inmanente es una manera de posicionarnos en otro lugar. Otro tema que se reitera en las tres obras es la maternidad⁹. Respecto a este tema Raquel Diana habla de una palabra clave: el rol. Confundir el “rol” con el “ser” es un problema cultural, aclara. Las personas, según ella, son independientes del “rol” y las opresiones. Hay poderes que determinan nuestra forma de actuar. Relata que durante la crisis del 2002 en el Pereira Rossell¹⁰ “enseñaban a las madres a mirar a los niños”. Porque el contacto visual es una relación entre personas, agrega. Hoy, en época de pandemia, podemos quizás reeducar los contactos, culmina, a lo cual Elisa agrega que hoy la maternidad también está en debate: continuidad de la vida y / o movilizar las “rajaduras” de la propia vida. El cuerpo que gesta obliga a ocupar otro rol. La voz de Leonor en *Casi Dahiana* ordena el debate: ser madre no es “completarse” sino una “necesidad impuesta”. Abril apela a una socióloga que le comentaba que en mujeres con escasos recursos económicos, la maternidad es un lugar de libertad e independencia respecto a la opresión de su hogar. Cuca encuentra en los ojos de un niño la energía para cumplir un deseo frustrado y matinar. Como dice Mariángeles Castro Sánchez “Hablamos de matinar: un neologismo impregnado de matices y representaciones [...] aceptar que la vida de otro depende de la nuestra” (2018) Las más jóvenes insisten que no son madres. Raquel Diana acota que todos hablamos hoy de “las mujeres” y no de “la mujer”. Entonces es interesante no hablar de “la maternidad” sino de “las maternidades” En el caso de María trabajaron el concepto de que para algunas mujeres es “haber hecho algo” y “es lo único que tiene”. “Tengo esto que lo hice yo”, dice

⁸Filósofa, docente y escritora francesa que en su libro *El segundo sexo*, clásico del feminismo, analiza las *tareas inmanentes* y las opone a las *tareas trascendentes*

⁹La maternidad en nuestro sistema ideológico patriarcal ha sido considerado un punto de partida para confundir el rol con la potencialidad biológica de dar vida. Hoy en día es un tema en debate.

¹⁰Hospital pediátrico de Montevideo.

María. Entonces, Diana se cuestiona por qué las creadoras jóvenes intervinientes en el Pensatorio necesitan disculparse que no son madres. Es un tema social y hay que problematizar el asunto, discutir y asumir las contradicciones: la dialéctica griega en algún sentido fue olvidando u opacando esas contradicciones. Ser madre es maravilloso y no, es lo mejor y lo peor. Por eso es un tema tan teatral. Es una materia interesante para el teatro. Pilar comenta que la voz de la escritora Abril Pereira merece un comentario porque es diferente de la de Raquel y de la de Leonor en cuanto a la sustancia de la expresión. En estas últimas la escritura es estándar aunque las actrices en el “decir del personaje” pronuncien o modulen con modos particulares, con matices no estándar. En cambio, en la escritura de *Cuca* hay un universo de palabras vacilantes¹¹ en su ortografía y en su vocabulario que tiene que ver con una forma de hablar y una forma de decir. Abril agradece la oportunidad de poder explicar que el recuso de la “textura escritural” lo aprendió en un Taller dirigido por Jimena Márquez¹². Pereira escribió la obra en 2018 y lo hizo en la modalidad “estándar”¹³. En la reescritura lo modificó porque pensó que inducía de un modo muy particular a adentrarse en el universo de *Cuca*. Para ella la particularidad en el hablar y el escribir darían datos importantes cuando la obra fuese leída por otra persona. Maicol continúa provocando debates e interviene apelando a las experiencias de vida de las autoras presentes, ya que por ejemplo, Elisa puso letra a una canción que canta el personaje de María, porque ella es una rapera feminista¹⁴, además de actriz. Leonor es del departamento de San José y el personaje de Dahiana surge de un entorno similar. Leonor aclara que en el entorno que ella se crió la “meritocracia”, es decir, tener que llegar a lugares por aprobación social, es un aspecto que la ha oprimido en su vida. Elisa agrega que dedicarse al teatro o al arte siendo mujeres es un desafío cultural. Otro tema que surge en el Pensatorio es la violencia de género que está en todas las obras, que desde la perspectiva de Abril tiene que ver con las oportunidades o con la percepción de la realidad y las problemáticas que las atraviesan y el entorno que toca vivir. Maicol marca la violencia en lo que la sociedad patriarcal coarta. Pilar cita: “no se necesita asesinar a una persona para matarla, no se necesita tocar a una persona para destrozarla toda por dentro” (Chavarría, 2021), a María sí la matan y hoy en día la siguen matando. Raquel acota que la lucha contra el patriarcado es una lucha contra una estructura social, una forma que necesita para preservar ciertos intereses económicos y ciertos intereses de dominio. El tema va más allá de las personas concretas y es una lucha que hay que dar. Respecto a la autobiografía, no sólo

11 Los términos “vacilantes” son aquellos que aparecen de modos distintos en un texto, ya sea ortográficamente, ya sea semántica o sintácticamente.

12 Autora y directora uruguaya que da valor a la palabra como soporte escritural de su creación. Obtiene el Premio Nacional de Letras por *La sospechosa puntualidad de la casualidad*.

13 La lengua estándar es la lengua que es de uso común, en el caso de la escritura, sin faltas de ortografía y cuando se usan términos inusuales o poco comunes, escritos entre comillas o con asterisco

14 Conocida como música como Eli Amic.

cuando se vive sino cuando se actúa está presente. Agrega que Elisa pasa el personaje de María por su propia experiencia porque no hay otra forma de construir, de desnudar el alma, de ofrecer. “El teatro es ofrenda. Esto soy yo. Las auto ficciones son otra cosa porque ofrecen una cuota de narcisismo expuesto” (Diana, 2021) La intervención de Elisa plantea que la información que está hoy sobre la mesa respecto a las ideologías feministas aporta en la construcción artística. Maicol acota que hay una sensibilidad común, colectiva en todas las obras que es necesario exponer. Elisa sostiene que importa señalar la oportunidad de “tomar decisiones” en lugar de “acompañar”, un argumento crucial en el feminismo. En el caso de *Casi Dahiana* la muerte del padre es un acontecimiento determinante: allí toma la decisión de irse, asunto simbólico no menor. La vida de Cuca siempre estuvo en riesgo cuando se vincula con el varón: ella relega todo en su vida por acompañar. Según Abril, el no poder elegir sobre ella misma es la forma de violencia más contundente. Para Leonor la invisibilización de aquellas mujeres que cumplen su deseo es violencia. Elisa comenta que María es violentada también por otra mujer, alguien con otro status. Raquel aporta que a veces el femicidio es un acto que se plantea desde el Derecho. El caso de Otelo¹⁵ es fantástico en el teatro porque “parece que los hombres tuvieran derecho a matar”. Antes se hablaba del crimen pasional, un atenuante que todavía subyace. Es una acción que pertenece a un sistema que lo habilita. El quehacer teatral ayuda a compartir, abrir, culmina. Pilar acota lo que dice el personaje de María: “no sé por qué eligió un cuchillo tan oxidado para matarme, tenía que hacer algo que no se lo decían los pliegues, ni las cabezas, ni el maíz: te tengo que matar”. Los femicidas, concluye Raquel, ven ese asesinato como un deber y esa es la expresión del patriarcado. Iannina Gamarra sintetiza el Pensatorio diciendo: “se habló generando un intercambio entre creadoras, por sus ejes temáticos comunes: las voces, las oportunidades, la resignificación de las tareas, la invisibilidad de las protagonistas, la maternidad, el concepto de maternar¹⁶, la independencia, la romantización que tiene, la violencia en sus diferentes niveles, la lucha contra el sistema patriarcal, las relaciones afectivas, las miradas y la no mirada”.

https://www.youtube.com/watch?v=4puLIfSpGLc&t=1128s&ab_channel=TeatroSol%C3%ADs

15 Personaje de la obra homónima de William Shakespeare, publicado en 1603, en el cual mata a su esposa Desdémona por celos, cuando en realidad todo había sido una estrategia de Yago para provocar la tragedia.

16En este punto es necesario aclarar que “maternar” no es un rol, es cuidar desde la capacidad de establecer vínculos tanto energéticos como afectivos o emocionales. Establece pautas.

Capítulo II- Pensatorios: *Ficciones Sonoras*

Introducción

Desde los meses julio y agosto el Teatro Solís crea un Ciclo que denominó *Escuchá lo que ves*, una actividad en la cual se seleccionarían Ficciones Sonoras que regularmente se reproducirían por *Spotify*. La Dirección del Teatro propone al Equipo de Estudios Transmediales que investigue sobre dichas creaciones. Acompañamos la propuesta novedosa centrada en la voz, acercando el Área Artística con el Área Investigativa del Teatro plasmada en una de las líneas del CIDDAE y de la FHUCE. De ese modo se desarrolló una mirada integral sobre las Actividades del Teatro y el Pienso como eje vertebrante. La divulgación inmediata por Podcasts del material procurado permitió una interacción sostenida con los receptores. El proyecto se llevó a cabo conjuntamente con Comunicación del Teatro Solís. Se realizaron Entrevistas a los creadores y Pensatorios. Las Ficciones Sonoras seleccionadas fueron ocho, los géneros que se propusieron fueron de Terror o Suspenso, Drama, Comedia o Histórico-Biográfico. La duración máxima que debían tener era de quince minutos. La frecuencia con que fueron colgadas fue un episodio semanal con su correspondiente Entrevista y Pensatorio

Ficción sonora *Alicia del Buceo*. (Suspenso –terror)

Esta Ficción Sonora, igual que la anterior fue realizada por la Compañía “Proyecto QDF” integrada por orden alfabético por Gustavo Martínez, Ariel Caldarelli, Chaty Peláez, Julieta Denevi, Emilia Díaz, Núbel Espino, Mario Ferreira, Sergio Pereira y Virginia Rodríguez. La locución llevada a cabo por Ariel Caldarelli y Emilia Díaz, la música por Jorge Schellemborg, con participación de Carlos García, grabado en Estudios “la Batuta”, oficiando como técnico de grabación y edición, Paco Grillo. La investigación, guión y dirección por Néstor Ganduglia.

La grabación tiene las mismas características en cuanto al formato y origen que *El aullido del Cabeza*, y en su reseña de presentación dice:

Alicia del Buceo es quizás, la más emblemática *leyenda popular montevideana*. Sucedió,

según la mayoría de los testimonios, durante los años '50. Julio, un joven periodista de *El Diario*, tiene, tarde en la noche, un encuentro casual con Alicia, estudiante de piano, en la conocida popularmente como “Curva de la Muerte” de la rambla del Buceo. Tras varias noches de acompañarlo desde la parada hasta la casa de ella, decide invitarla a salir. Pero tras el brevísimo romance, se enterará de la verdad. Alicia falleció en un accidente, en la misma curva, tres años atrás (Ganduglia, 2021)

Nuevamente Maicol Terra hace la entrevista al autor, que explica que esta leyenda popular él la escuchó en los años '60. Trasciende el Amor, a la Muerte, según él. En su cátedra como psicólogo social, trata de valorizar la literatura oral “que flota en el aire de los pueblos sin ser escritos”. A veces entre un relato y otro cambian los nombres porque no son relevantes, el relato continúa más allá de ellos.

Marcelo Sienra y Claudia Pérez reflexionan sobre la leyenda urbana que plantea la geografía de la costa de Montevideo y hablan del traslado del Cementerio del Buceo que fue acercado al mar. Y la importancia que eso tiene en el imaginario popular. Pérez manifiesta su impresión diciendo que esa zona está cargada por los misterios telúricos de los traslados. Ya en Roma, se construían las ciudades sobre un foso donde había fuego para cuidar a los muertos. De modo que la ciudad de los vivos pudiera convivir con la Necrópolis, la ciudad de los muertos. Agrega que no hay que despreciar “los cuentos de viejas” que juegan con un conocimiento más profundo de las percepciones: ese asunto de alterar a los muertos tiene algo de verdad, atávico y cultural. Para vivir en paz hay que estar en paz con las generaciones que pasaron, culmina. Sienra apela a la dramaturgia que se percibe a través de la construcción sonora.: el viento, el mar, el piano, que inducen al receptor a sentir con fuerza esos sonidos presentes en la historia. A Pérez le pareció interesante el comienzo y el final: una voz, la de Alicia que dice “es tan inmenso y eterno, con el mar tan cerca, ojalá mi piano sonara como el mar”. El mar con su movimiento continuo nos recuerda lo eterno. Cita a Virginia Wolf “ese golpear de las orillas como cascos de caballos”. La voz humana y los sonidos construyen lo mágico., la idea de lo que quiere evocar: “el grano de la voz”, según Roland Barthes, que distingue la voz correcta de la otra voz. Que se infla y rompe como el grano, “el resumen imposible de un goce individual que experimento al escuchar” (1986). Por un lado la intención y por el otro, la marca del inconsciente, que impacta a quien recibe la voz.

https://www.ivoox.com/ep-4-sobre-alicia-del-buceo-audios-mp3_rf_73457307_1.html

Ficción Sonora *Cassandra (La desalojada o la mujer dragón)*- (Drama)

El Colectivo Pucherito trabajó un texto de Federico Rodríguez Iriarte, con dirección colectiva, en el cual aparecen las voces del autor, de Florencia Silva Luna, de Gaspar Medina Rodríguez (voz y percusión) y de Daiana Torená Souto. La edición y mezcla estuvo a cargo de Nicolás Hannay Dutra.

Un sonido que desde el comienzo nos introduce en un universo siniestro casi agotador, como si la fascinación de casi morir o morir definitivamente fuera el horror aterrador de desaparecer. Libros, zapatos, todo lo que deja un ser vivo para los que quedan cuando muere. El misterio de la soledad temible, los ladridos lejanos, cada sonido humedece el espacio de la decadencia. Y los pasos que abruman, el fuego que todo lo quema, que todo lo destruye. La elección de incinerarse antes de dejarse destruir por el tiempo. Cada trueno, anunciador del agua, un dolor, un desahogo final.

Universos íntimos que se desatan.

Iannina Gamarra entrevista a Rodríguez Iriarte y a Florencia Silva y sus apreciaciones respecto al valor simbólico del fuego y el agua trabajan el paralelismo psicocósmico entre el personaje y el escenario sonoro de la historia. Desplazamientos forzados y combates internos que se vinculan con los otros solamente con recursos sonoros. El fuego como purificación de sí misma y del espacio que habita. La creación fue fruto de un descubrimiento colectivo disfrutable.

La reflexión llevada a cabo por Marcelo Sienna y Claudia Pérez, de algún modo rememora el radioteatro como una recuperación de la voz, del sonido, de la ambientación sonora. Se retoma “La mujer dragón” y el hipotexto (texto anterior que subyace) de *Las troyanas*. La imagen “se destrona la ciudadela de Troya devorada por las llamas” aparece escénicamente a través de sonidos. El fósforo, el crepitar del fuego consumiendo lo que oprime a los seres humanos. Hécuba¹⁷ está presente en el pensamiento: “Resplandece Ilión, el fuego en las casas de Pérgamo las están dejando reducidas a cenizas y la ciudad y la cima de las murallas” Y el Coro dice: “Como el humo que se disipa por los aires, derribada por el fuego, se consume nuestra tierra. Los palacios están siendo devastados con furia por el fuego y la abrasadora lanza”. Es Casandra¹⁸ la que entra con la antorcha y anuncia el fuego. El fuego generado produce efecto de liberación y ello está presente en la ficción porque los creadores, jóvenes, estudiantes de arte dramático, tienen presente el imaginario de la Tragedia. El trabajo en equipo les permitió descubrir “viejos clichés” del radio teatro. Por último, esta generación hace una crítica a lo que implica acaparar en el mercado de consumo, elementos constructores de la sociedad burguesa. Una visión autorreferencial de jóvenes preocupados por la

17 En la mitología griega es la reina de Troya, segunda esposa de Príamo. Es uno de los personajes de la *Iliada*

18 Hija de Hécuba y Príamo. Apolo, dios de la razón, la lucidez y la medida, fascinado por la belleza de Casandra, le prometió el don de la profecía a cambio de que se convirtiera en su amante. Ella acepta el don pero lo rechaza. Apolo maldice a Casandra, sus profecías no serían creíbles. El Mito de Casandra representa la tragedia y el desequilibrio que conlleva la desatención y el desprecio del ámbito no racional y subjetivo de la naturaleza humana. Hoy los movimientos feministas resignifican el mito.

muerte omnipresente, que se regodean de su propia creación. Una reflexión artística que en momentos de Pandemia no deja de ser una preocupación esencial. Este incendio a puertas cerradas, apela a la obra de Jean Paul Sartre de ese nombre: esto es la muerte en una habitación, en este espacio. El encierro, el desalojo, el fuego purificador.

https://www.ivoox.com/ep-1-sobre-casandra-audios-mp3_rf_72558374_1.html

Ficción Sonora *Chochas*- (Comedia)

Una comedia llevada a cabo por el colectivo Nardas, grupo creado en 2018 para la realización de la obra *Club de Chochas*, la cual fue estrenada en la Sala César Campodónico del Teatro El Galpón en el marco de Movidia Joven, ganando en la categoría teatro como mejor obra.

Sus integrantes son Luis Pazos (que dirigió la ficción), Melisa Artucio y Carmen Laguzzi (voces de los personajes) y Paolo Grosso, diseñador sonoro y productor de audio.

Un diálogo entre dos ancianas: Nancy y Hortensia, que con acciones clownescas, dependientes y referentes a su imagen decadente, se impulsan a viajar mutuamente. Un espacio sonoro que denigra la vejez, pero afecta los sentidos, la soledad y la higiene como efectos de la muerte que se aproxima. Lo que no se limpia y lo que huele mal al abrir una vieja valija, con efectos sonoros que insinúan escenas terroríficas en la mente desquiciada de una de ellas pero que al final con sonido de Lambada de Kaoma, las conduce a Marte.

Iannina Gamarra entrevista a Carmen Laguzzi planteando que con humor son tratados en la obra: la vejez y la escasez de los recursos económicos de modo muy sensato “El humor es cosa seria”. Laguzzi acota que eso les ha permitido reírse de lo que no les agrada. El humor permite entender con mayor claridad: “una forma de provocar amablemente”. Se abisma y se discrimina la ancianidad como si no existiera, constata. Un objetivo al escribir la obra fue recuperar la dignidad de las personas mayores dando lugar a lo real y lo fantástico, que aparecen como una puerta abierta en la ficción sonora, una vieja forma particular y exquisita. Un desafío sin límites y una forma nueva de crear y reinventarse: el radio teatro. El auditor completa la obra a través de lo que escucha. El Pensatorio llevado adelante por Marcelo Sienra y Pilar de León comienza cuestionándose si es una comedia negra o una parodia. Un límite paródico con el humor tomado en serio: el distanciamiento generado por las voces de estas actrices jóvenes “haciendo de viejas”, con voces claramente impostadas. Se apela al pensamiento brechtiano. “para hacer arte es necesario que el espectador (auditor) reflexione” La transformación de espectáculo visual a ficción sonora genera una nueva obra de arte. El regalo del pañal abisma la significación de las prendas de vestir junto al

sonido que anuncia en un circo la llegada de un clown y nos hace pensar que es más parodia que comedia. Lo imposible: el viaje a Marte, no implica solamente cumplir un sueño sino morir irremediamente. La conciencia trágica de la cual hablaba al principio del milenio Michel Maffesoli¹⁹ hace que las generaciones jóvenes deseen vivir el instante. Este colectivo piensa el “tempus fugit” desde un lugar metafórico: la despedida de esta vida. Y somete al auditor a percibir las fronteras entre la realidad y la ficción con un humor altamente elaborado y profundo.

https://www.ivoox.com/ep-2-sobre-chochas-audios-mp3_rf_72855085_1.html

Ficción Sonora *El aullido del Cabeza*. (Suspenso-Terror)

Néstor Ganduglia, docente, psicólogo, escritor, presenta *El aullido del Cabeza* mixturando pregrabaciones de personas del Barrio Brazo Oriental, vecinos que conocían al personaje perruno y su leyenda y otros personajes que de algún modo lo han ayudado a crear la ficción. Los sonidos buscados dan un marco callejero y “realista” al trabajo elaborado. El formato, que combina testimonios originales con acciones dramatizadas y música, fue creado y descrito con el nombre de *radiograma etnográfico* por el autor, mientras era profesor responsable de la Cátedra de Lenguaje y estética del sonido en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República.

La ambientación mágica de la ficción urbana expresa y ubica desde el principio una fuerte presencia de misterio. Se mezclan los recuerdos de aquel “cruza cabezón” y sus diabluras que quedaron en la memoria como si fuera una persona. El límite entre la realidad y la ficción, imaginando ese barrio que es dueño de una leyenda, un mito, un protector, un “cuidador” del barrio Fermín Ferreira: “él sabía todo lo que iba a pasar”. La ficción termina con el sonido de una puerta que se cierra, la historia culmina con la muerte del Cabeza, el que tanto había anunciado otras muertes.

Maicol Terra entrevista al autor haciendo hincapié en el recorrido del texto: del boca a boca a la narración en *Historia de Montevideo mágico* para culminar en una Ficción Sonora. Se trata de un trabajo de investigación sistemática en la tradición oral de Montevideo. Ganduglia construye las Ficciones a partir de los relatos populares recogidos en los relatos montevideanos respetando sus formas y sus creencias. Pretende devolver a la gente lo que ella le ha brindado. Escucharse es parte de una necesidad del narrador oral: Expresa su deseo de revalorizar la literatura oral. Las escenas actuadas se construyen en base a las voces de la gente “El radioteatro”, dice, “es una sombra del verdadero relato”. Culmina la entrevista marcando la diferencia entre las leyendas urbanas y las

19 Sociólogo francés, fundador de la sociología de la vida cotidiana, crítico de la modernidad

rurales. “En Grecia”, dice,” se le daba a los perros la posibilidad de ver más allá de lo que ve la gente”. El tema de la muerte, pues, en Montevideo, circula de un modo diferente, culmina aclarando. Los tiempos en las ciudades marcan una obsesión mayor por la muerte, pues no está naturalizada como en los medios rurales. Este asunto es tomado en el Pensatorio por Claudia Pérez, que comparte con Pilar de León reflexiones acerca de esta creación. La información se da en una estructura sintética, rítmica. Ambas piensan que la muerte vuelve como obsesiva presencia y que en esta forma inteligente que se renueva o se refresca: el radioteatro, casi olvidado toma mayor misterio. Respecto a esta nueva forma se reflexiona sobre la democratización de los registros sonoros que no tienen un narrador sino voces populares: la vecina, la almacenera, que dan rasgos de persona a un animal tan inteligente que con su aullido y sus acciones opera de oráculo. En tiempos de pandemia los rasgos culturales que se han transformado proponen un protagonismo mayor a los animales domésticos. El oráculo pervive en esta ficción con forma de animal, tal como los mitos griegos. El paralelismo entre los sonidos naturales y el viento, por ejemplo y la muerte del Cabeza representan un hallazgo recuperatorio de la humanidad en su estado más natural: se recupera con esta ficción el sentido del misterio y de la magia.

https://www.ivoox.com/ep-3-sobre-el-aullido-del-cabeza-audios-mp3_rf_73161722_1.html

Ficción Sonora *El canto del cisne*. (Drama-terror).

La obra inspiratoria *El canto del cisne* de Antón Chéjov con dos personajes; Vasili Vasilievich Svetlavidod, acor cómico, viejo, de sesenta y ocho años y Nikita Ivanich, apuntador, otro vieno, representan para Luis Armando, dramaturgo, locutor, director de la Compañía de teatro del Sol desde hace veintisiete años, un desafío para recrear las sombras, fantasmas que surgen a la hora del retiro de un hombre de teatro. Luis aclara que el Director de radioteatro es un sibarita en el sentido y significado de las palabras. Para este actor interpretado, Caldas, enamorado del arte, quedarse solo en la última función es enfrentarse a las cosas que postergó por el amor al arte. El actor real elegido por Armando es Adhemar Rubo. Alguien que vive el retiro en su vida. Eso es considerado para ambos creadores una experiencia inolvidable junto al narrador Carlos Feliciano Silva y la grabación de voz de Arturo Andrade. El tema de “tempus fugit”, lo efímero y el cuerpo al límite son motivos para trabajar la frontera entre la realidad y la ficción. “Es hora de que empieces a ensayar el papel de muerto”, dice el personaje. El vínculo que empieza a disolverse entre el público y el actor se

pierde cuando la comedia terminó. El público olvida al bufón como se olvida y abandona un trasto viejo, algo que crece en paralelismo con el atardecer y el crecimiento de la oscuridad. La voz del actor, como el canto del cisne se embellece cuando se está a punto de morir. Platón en *Phaedo* alude a Sócrates que decía que el cisne tenía su canto más hermoso al estar moribundo. Y el teatro figura como un abismo, como una caja de resonancia entre la vida y la muerte.

Ianinna Gamarra, Maicol Terra y Pilar de León reflexionan en esta oportunidad. Terra pone énfasis en la sensación de respeto que tuvo Adhemar Rubo el interpretar este personaje con el cual se identificaba. Le interesa el juego de Chéjov actor. Personaje, la frontera borroneada. Respecto a ello lee a Borges en “Borges y yo” del libro *El hacedor* que dice que él vive y se deja vivir para que Borges pueda tramar su literatura y que esa literatura lo manifieste. Vasilievich también era justificado, pero en este caso por el teatro y se enfrenta a la soledad del retiro. La incógnita queda planteada y la frontera, en este caso, entre realidad y ficción se tocan. Gamarra habla de la dualidad entre el ser y el actor que muestra una máscara que oculta su verdadera identidad. La oscuridad del atardecer se interpreta como el miedo al olvido. Se intercambian opiniones acerca del “tempus fugit” en tiempos de Chéjov en los cuales el teatro era realmente efímero. Aparece Constantin Stanislavski, el teórico y director de teatro ruso que tanto aportó al teatro del siglo XX en Occidente Chéjov representa uno de los mojones en el camino de nuestro arte escénico [...] Desde ahí, desde el nuevo fortín a conquistarse, se abrirá un amplio horizonte para el avance ulterior [...] El capítulo sobre Chéjov no ha sido leído íntegramente. El libro se cerró sin que nadie haya podido penetrar en el valor esencial de su creación. Por eso es menester reabrirlo y ponerse a estudiarlo hasta el final (Stanislavsky, 1988: 291)

En este caso el equipo cree que Luis Armando Pérez se encargó de reabrirlo.

https://www.ivoox.com/ep-5-sobre-el-canto-del-cisne-audios-mp3_rf_73753883_1.html

Ficción sonora *Laberinto eterno*. (Comedia)

Enzo Verdes es creador y actor. Comenzó sus pasos artísticos a través de la murga y el carnaval, producto del Encuentro de Murga Joven organizado por el TUMP (Taller Uruguayo de Música Popular) y la IMM (Intendencia Municipal de Montevideo). Hoy es columnista en el programa “Trazos” de Radio Pedal, un proyecto colectivo y cooperativo de comunicación alternativa. Tiene siempre el humor como punto de partida.

Todo lo que se escucha es un audio dicho por el personaje para Claudia, su ex pareja.. Se trata de un monólogo consigo mismo. Habla con ella pero en realidad habla de sí mismo. Se percibe la nostalgia por esa vieja relación. Y para él hablar de un amigo es como hablar de sí mismo. Un viejo recurso emocional. Está en la calle y ella filmando “Laberinto eterno”. Dos actores que se separaron y él en su mensaje de Whatsapp expresa sus sentimientos, su nostalgia por “lo nuestro”. Hablar de sí mismo es hablar de “nosotros”. Pero también de la familia de ella. Se percibe el sonido de la calle en medio de esta evocación, porque no hay respuesta. Él habla con el silencio, con su propio silencio y su propia tristeza.

Como expresa el autor, es un laberinto que va desde la duda a la necesidad de mantener el control sobre un vínculo terminado y lo interesante es que el autor no sabe si saldrá del laberinto, como autor que trabaja en paralelo con un personaje creado que lo trasciende. Claudia no está en el laberinto pero tampoco sabe si todo lo que dice el personaje masculino es la verdad de ese personaje femenino.

Maicol Terra y Iannina Gamarra participan en la reflexión y desde el título piensan en el lugar tangible que atrapa a aquel que se adentra en él y el concepto temporal de lo eterno como espacio-tiempo sin salida. Terra manifiesta la sorpresa que genera en él la significación que le da el autor: si hay respuesta o no en ese mensaje de Whatsapp. Comenta que las necesidades del personaje responden al concepto de Lipovetsky del neo-narcisismo que es según él, la marca de la generación actual.

A cada generación le gusta encontrar su identidad en una figura mitológica o legendaria que reinterpreta en función de los problemas del momento. Edipo como emblema universal, Prometeo, Fausto o Sísifo como personaje de la condición moderna, hoy Narciso es a los ojos de un importante número de investigadores, en especial americanos, el símbolo de nuestro tiempo (1986: 49)

Es como si ensimismarse, continúa Terra, fuera una construcción obsesiva de mirarse y tratar de explorarse siempre. Y así, cuando el personaje dice que le gusta fluir, que le gusta el teatro de improvisación, se puede citar:

Asociaciones libres, espontaneidad creativa, no directividad, nuestra cultura de la expresión, pero también nuestra ideología bienestar estimulan la dispersión en detrimento de la concentración, lo temporal en lugar de lo voluntario contribuye al desmenuzamiento del yo (Lipovetsky, 1986:51)

Entonces, aunque sea un libro de los ochenta que ha perdido algo de solidez en su propuesta,

continúa vigente. Corresponde hoy la voz cantante al coreano Byung-Chul Han, que en *La agonía del Eros* manifiesta que la atracción por el otro está agonizando porque el individuo se siente atraído por lo que es igual a sí, no pudiendo fijar claramente los límites entre él y el otro. El mundo sería una proyección de sí mismo. El personaje de *Laberinto eterno* solamente habla de sí aunque se proyecte en otros. De algún modo responde al neonarcisismo.

https://www.ivoox.com/ep-6-sobre-laberinto-eterno-audios-mp3_rf_74067541_1.html

Ficción sonora *El mito de Claudia*. (Histórico-biográfica)

Se trata de un monólogo escrito por Catalina Artecona y Joaquín Doldán, con ambientación sonora y edición de Martín Maguna. El nombre del colectivo es Laboratorio de Artes, Comunicación y Derechos humanos.

En la presentación de su trabajo el colectivo dice: *El mito de Claudia* nace de la experiencia del encierro, del aislamiento y el distanciamiento social. Pero no sólo del ligero confinamiento que produjo la pandemia en Uruguay, sino del que atraviesa toda la vida de Claudia. Nace del encierro y la exclusión que generaron las barreras de accesibilidad desde su infancia. Del aislamiento que genera la sobreprotección sobre la vida adulta y del distanciamiento que generan los prejuicios sociales sobre el colectivo de personas en situación de discapacidad.

Claudia se presenta en el Mito dando datos de sí misma. Desde el vientre de su madre hasta hoy, en época de pandemia. La presencia de sus padres es constante y en la Ficción aparecen efectos luminosos sobre la ambientación cotidiana que provocan la imaginación del auditor.

Cuando Catalina Artecona se presenta como autora en el Pensatorio, utiliza un recurso estilístico similar al de la Ficción. Marca el origen de su nombre, que proviene del griego *catarós* que significa “pura, inmaculada” o del griego *Hécate* que significa “rostro infernal de la luna”. Se presenta como docente y creadora que “chapotea” en las aguas de las artes escénicas (danza, clown, teatro). Estas aguas son herramientas que le han servido para trabajar con personas, con o sin experiencia. Participó con Joaquín Doldán en la creación de este trabajo y también le representó una forma de seguir en búsquedas alternativas para el espacio Candi donde trabaja como docente de danza de Claudia, un ser diferente. En la pandemia, Claudia no puede estar en las clases de danza. Pensaron en el mito de Sísifo, ser condenado a empujar una piedra indefinidamente, representa un paralelismo con la vida de Claudia, ese ser real que, encerrada, escribía un diario y brindó material

para la creación. Continuaron en constante contacto con ella en forma virtual porque Claudia tomó la decisión de no salir para proteger a sus padres.

El Pensatorio a cargo de Maicol Terra y Pilar de León se cuestiona si esta creación es una autoficción. La autoficción, que tiene como exponente indiscutido en Uruguay a Roberto Appratto, es una creación que aporta al lector datos de la vida del artista. No se trata de biografía sino de insumos de su universo. El diario de Claudia es su propia historia aunque sea creación colectiva. Argumenta de León que las condiciones de Taller que practican Artecona y Doldán brinda horizontalidad a la creación. Se habla de dos realidades: el mundo en pandemia y el mundo de Claudia. A la eterna sobreprotegida ahora le toca cuidar. Cuando se autodefine dice: “Soy Claudia, la mujer encerrada que camina con dificultad”. La operación nominalista²⁰ es constructiva. Butler dice que a partir del lenguaje se construye el sujeto. La autoficción es también entrar en el universo simbólico del lenguaje que tiene mucho que ver con la identidad. Si fuera una biografía Claudia no formaría parte de la creación. Otro asunto a considerar es el lenguaje como *agencia* (Butler): lo que se dice, el cuerpo lo hace. Aquí Claudia (*claudere*, encierro) dice y su cuerpo hace: se encierra. Es para pensar.

https://www.ivoox.com/ep-8-sobre-el-mito-claudia-audios-mp3_rf_74617795_1.html

Ficción sonora *Los pocillos*. (Suspense-terror).

“Los pocillos” es un cuento del libro *Montevideanos* de Mario Benedetti, publicado en 1959. Una inspiración interesante para la Ficción Sonora homónima de Luis Armando. Actúan Luisa Arregui, Carlos Morán y el propio Luis Armando.

En el comienzo nos situamos en el tiempo con una ambientación sonora tanguera. La voz que narra también remite a la década del sesenta con la sonoridad radial de antaño. La descripción del color de la utilería (los pocillos) es esencial para comprender el sentido de la historia y las posteriores reflexiones a las que nos remiten. José, Alberto y Mariana, un trío de personajes. José presenta una ceguera generada por un accidente. “Las cosas y la gente pierden su utilidad”, dice. Y queda sumido en el humo del cigarrillo. Su ira se manifiesta cuando los otros dos dialogan sobre la ida al médico: “Estoy podrido de mi notable salud sin ojos”. Se describe el espacio sonoramente y hay acciones que sólo el sonido las presenta, así como los estados anímicos de los personajes. Aparece la opción de que esos ojos “siempre la están mirando”. Hay confesiones amparadas en melodías que

20 Nominalismo, doctrina del medioevo

funcionan como cortina emocional: “una de las causas de mi imperturbable soltería”, dice Alberto, “es que ninguna candidata resiste la comparación contigo”. La ironía se instala en la ambientación, en las acciones y en la voz de José. Las caricias, besos y abrazos que surgen entre Mariana y Alberto culminan abruptamente con la frase de José en el momento en que su esposa le sirve el café: “Hoy no quiero el pocillo verde, prefiero tomar el café en el pocillo rojo”

Luis Armando manifiesta que la Ficción Sonora vive y sobrevive. Tiene para él una técnica y una arquitectura sonora que perdura en el tiempo: música, efectos especiales, lectura expresiva. Se parece al teatro leído pero no tiene el público presente. Se requiere buena dicción y capacidad para respirar. Da pautas de cómo se ensaya. El personaje protagónico de “Los pocillos” no admite los otros sentidos, sólo la vista. José ha extraviado la capacidad de ver hacia adentro. El hermano Alberto confiesa que ha amado a Mariana desde antes. Luis Armando dice que es más que un triángulo amoroso. Se trata de un drama psicológico que se construye desde la desazón de Mariana, el amor de Alberto y la ironía de José.

La reflexión a cargo de Iannina Gamarra y Pilar de León comienza expresando que la versión sonora del cuento ganó en posibilidades. Es menos explicada que la narración de Benedetti. Gamarra apunta a la escenografía imaginaria que aporta la Ficción Sonora y además, que el tema de la ceguera está atravesado, abierto. “¿Ciego está el que no ve o el que no se da cuenta?” El tono en que se pronuncia “pocillo rojo” tiene la virtud de desencantar el engaño. Encontrarse con el color rojo apunta a símbolos sin resolver, a preguntarse si estaba ciego o no, si estaba ciego por dentro o solamente con la mirada, si la mirada que Mariana ve en él es real o es el reflejo de la culpa. La ambientación también aporta. El sonido del teléfono remite a décadas atrás. En el artículo “El grano de la voz” Barthes habla de la voz cantada, pero se puede llevar a la voz hablada. Él dice que cuando hay una intención de modificarla, la voz expresa, significa y representa. Si no estamos obnubilados por la visión, aumenta el campo mágico de los sentidos. El sentido del oído se vuelve como especulación de posibilidades. Julia Kristeva²¹ habla del “feno-texto” (voz dicha) y del “geno-texto” (lo que se interpreta y las huellas de la significancia). En “Los pocillos” el feno-texto es importante pero el geno-texto más. En esta Ficción se maneja la ambigüedad. El auditor no terminará de descifrar lo que pasa.

https://www.ivoox.com/ep-7-sobre-los-pocillos-audios-mp3_rf_74326218_1.html

21 Filósofa y teórica de la literatura y el feminismo, francesa de origen búlgaro

CIDDAE

Registro Nacional de
Museos y Colecciones
MUSEOGRAFICAS
1995-2010



Facultad
de Humanidades
y Ciencias de la Educación

UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

AINDRIT

HOY: PENSATORIOS

TEATROSOLIS.ORG.UY/MULTIMEDIA

 Intendencia
Montevideo

 TEATRO
SOLIS

Spotify®

Capítulo III- Setiembre, *Mes de la Diversidad*.

Pensatorio LGBT: Andrés Papaleo.

Para este pensatorio Maicol Terra Silveira le realizó una breve entrevista a Andrés Papaleo, actor egresado de la EMAD, y posteriormente Claudia Pérez y Iannina Gamarra reflexionaron sobre algunos lineamientos abordados en dicha entrevista.

Terra observó que el travestismo es una manera de romper con lo establecido a lo que Papaleo acotó que también lo es el humor, considerándolo como una herramienta fundamental para hablar de las cosas que no se hablan y naturalizar temas tabúes.

Aunando los conceptos de humor y lo travesti/drag se llegó al papel que Papaleo tuvo en la versión de Dan Jemmett del *Otelo* Shakespeare. Interpretó a un bufón que en un inicio tenía poco peso en la obra pero que a Jemmett le interesaba reinventar. Fortuitamente Andrés Papaleo asistió a un ensayo con sus uñas pintas cuando el director pensaba en hacer de es bufón una drag, acordaron trabajar sobre esa línea y comenzó para el actor un proceso de aprendizaje. Utilizando tutoriales aprendió a maquillarse, accedió a vestuario mediante prestamos y se involucro con el universo drag capitalino para aprender los procesos para generar un nuevo cuerpo. Aunque en un inicio existieron algunas dudas sobre la recepción que podría tener, el personaje gustó, el público lo aceptó.

Diversidad, señaló Claudia Pérez, viene de la palabra latina *divertere* que hace referencia a variar, hacer cosas distintas pero también a alejarse, separarse y transformarse. Palabras con un serie de connotaciones que ayudan a desarmar las identidades cristalizadas en las sexualidades como constituyente del sujeto.

Gamarra resaltó que la herramienta que Papaleo utilizó para hacer visible ese *divertere* en sus creaciones artísticas fue el humor. Humor para romper y hablar de temas tabúes. A lo que Claudia Pérez acotó que el *divertere*, la revuelta o variación, no solo abarca lo teórico o algunas practicas sino que abarca el arte. Los artistas ponen en escena y por lo tanto en discusión el tema de la diversidad.

Pérez parafraseó una concepto de los Queer propuesto por Susana Reiz en su artículo “De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico”. En dicho trabajo la crítica dijo que lo

Queer es “...un comportamiento abiertamente transgresivo u oposicional en relación con cualquiera de las normas fijadas por la sociedad para los roles genéricos o las prácticas sexuales...” (p. 123). Y luego reflexionó que “identificar las identidades” es otra forma de visibilizar, mostrar las identidades gay, lesbianas, trans, etc, y para mostrar esas identidades el arte es uno de los mejores vehículos.

Iannina Gamarra enlazó las ideas propuestas por Claudia Pérez y las ancló en el caso de Papaleo. El “identificar la identidad” Drag poniéndola en escena surgió para el actor de sus estudios de en la EMAD, partiendo de ahí comienza un proceso creativo.

Andrés Papaleo construye una imagen que es una representación de género no una autopercepción de género, señaló Pérez. Pero esta representación puede ir modificando la autopercepción interna. Esa representación de género es lograda por el actor mediante un proceso de construcción de una imagen que nace de una uña pintada y que luego incorpora elementos hasta completarse. Uno de esos elementos, en el caso de la Drag de Papaleo, fue el humor, la parodia.

Sobre la parodia Claudia Pérez recordó cuando Judith Butler en su libro *El género en disputa* dice que cada vez que se parodia un género en su representación de algún modo se está refiriendo a que no hay un sitio ontológico previo sino que las practicas paródicas muestran que todo es construido. Cuando imitamos no imitamos un original sino que imitamos la imagen que nos construyeron de una mujer, un hombre, una drag, etc.

Gamarra resaltó como el actor juega con los géneros, construye mientras deconstruye, y esto se vio reflejado en la recepción de un público que no lograba identificar quién era qué gracias a que es construcción de persona implica una interpelación. Pensar quién es qué es una manera de visibilizar y aporta a los procesos internos de todos.

La deconstrucción es quitar lo normalizador, acotó Pérez y señaló que en ese quitar lo normalizante el arte juega un rol esencial. El que aparezcan personajes de diversos géneros en los medios artísticos hace que la gente tenga nuevos modelos identificatorios, elemento importante importante para autoconstrucción de la vida cotidiana.

https://www.ivoox.com/ep-9-pensatorios-lgbt-andres-papaleo-audios-mp3_rf_74981500_1.html

Pensatorio Arte Trans: Fabiana Fine.

Para este pensatorio Iannina Gamarra y Claudia Pérez, integrantes del Equipo de estudios transmediales, reflexionaron sobre la entrevista que, el también integrante del equipo Maicol Terra

Silveira, le hiciera a la actriz Fabiana Fine. Fine fue la primera mujer trans con un protagónico en el Teatro Solís, lo hizo con la obra *El evangelio según Jesús, Reina del cielo* de Jo Clifford. invitada a pensar sobre este acontecimiento la actriz estimó que el actuar en el Solís le ayudó a posicionarse y ganar respeto sobre todo frente a sus pares. También observó que al ser trans se le presentaron algunas dificultades, principalmente para lograr que le tomaran en serio. Movidio por esta respuesta Terra le consultó a la actriz si creía que al posicionarse en el centro de lo cultural ponía en el centro la diversidad sexual, a lo que Fine respondió que sí y que su manera de militar es siempre desde el escenario. Mostrar que se puede ser trans y convivir con cualquier profesión.

Frente a la pregunta era de la idea de que el arte es la mejor herramienta para combatir las injusticias y luchar por un mundo mejor, Fabiana Fine dijo que todo lo que deje un mundo mejor válido y que nota avances en ese sentido, desde normas laborales y puestos de trabajo para las personas trans hasta la mayor participación de trans en todos los niveles de la educación formal. Maicol Terra le consultó si se sentía “un faro” para las personas trans a lo que Fine respondió que la palabra “faro” era muy grande, pero considera muy importante el mostrar que se puede, que hay alguien que lo pudo hacer. Marcar un antecedente que le haga el camino más fácil para las que vienen después. Iniciando la reflexión, Claudia Pérez notó que es interesante como la obra *El evangelio según Jesús, Reina del cielo*, una obra presentada en Solís con elementos potencialmente polémicos, se transforma para la actriz en una validación de sí y frente a sus pares. Gamarra apuntó que esa validación llegó luego de un largo proceso, de 28 años de trayectoria, a lo que Pérez acotó que las aperturas y la aceptación social van generando nuevos espacios para las mujeres trans. Mujeres trans que, como dijo la entrevistada, se enfrentan a varias dificultades para lograr ser tomadas en serio al no pertenecer a la construcción genérica normalizada. Iannina Gamarra recordó y resaltó que Fine militara por los derechos de los colectivos LGBTQIA+ desde los escenarios, día a día, desde el arte. A lo que Pérez acotó que no es la única vía de visibilización el activismo en las calles en marchas enmarcadas en fechas puntuales, sino que la experticia es otra de las formas de militar. Sobre la referente a ser “Un faro”, Gamarra y Pérez resaltaron la importancia del tener una figura modelizante que deje un camino hecho para las nuevas generaciones. Y la importancia de que esos modelos sean diversos, no solo binarios para que aporten a la “valentía de ser quien uno se imagina ser” a pesar de los costos y sacrificio que se deben hacer “ser quien uno se imagina ser” es posible. Aunque hay que tener en cuenta, dice Pérez, las “falacias” y “las maniobras represivas” que afectan los discursos de la visibilidad de la diversidad como lo puede ser la vanalización y unificación del discurso a tal punto que se asemeja al discurso heteronormativo o el no comprender que la problemática es una problemática política, que atraviesa todos nuestros espacios del quehacer social, más una problemática política partidaria.

Pensatorio Escalante x Nieto.

Marcelo Sienna, integrando el Equipo de estudios Transmediales, entrevista para este pensatorio a María Inés Strasser y a Soledad Hernández el marco de la Exposición Escalante por Nieto. Posteriormente Iannina Gamarra y Claudia Pérez reflexionan sobre los puntos abordados. Sienna inicia la entrevista consultando a las entrevistadas cómo surge el proyecto que involucra a Laura Escalante y a Amalia Nieto a lo que Soledad Hernández respondió que hace tres años ella tuvo la oportunidad de investigar el legado de Amalia Nieto con motivo de la exposición que sobre ella que se exhibiera en Museo Nacional de Artes visuales, exhibición de mucha importancia para hacer visible a una artista multipremiada pero que no logró insertarse en el imaginario colectivo. Esta Retrospectiva de Nieto se origina tras el pedido de un curador chileno que estaba interesado en que las obras de Amalia Nieto formaran parte de una exposición que se realizara en Santiago de Chile llamada “yo soy mi propia musa”, título de corte feminista y proyecto que se embarca en los esfuerzos de recuperación de obras hachas por mujeres. Con estos antecedentes y conociendo la relación sentimental entre Nieto y Escalante se aúno con Strasser para profundizar sobre Amalia Nieto desde su relación con Laura Escalante, para esta investigación fue de gran aporte el CIDDAE. Hernández y Strasser comenzaron a imaginar como sería una obra dirigida por Escalante que tuviera la dirección de arte de Amalia Nieto o un Taller que sugiera a Nieto. Así se llegó a Escalante por Nieto. Los insumos para esta muestra son las obras que dirigió Laura Escalante con la Comedia Nacional a la que se le suma toda la obra plástica de Amalia Nieto (con su característica del pintado en serie) más una obra teatral infantil que escribiera junto a su nieto llamada *Acrobino* a la que le diseñó la escenografía y que tuvo la dirección de Laura Escalante. Dentro de la documentación de CIDDAE está el cuadernos de trabajo de las artistas que les permitió a Hernández y a Strasser ver como era la forma de trabajar de ambas artistas. Con estos lineamientos convocaron a escenógrafos, directores de arte y estudiantes de estas disciplinas a imaginar una obra de las que dirigió Laura Escalante en “clave plástica de Amalia Nieto”. Marcelo Sienna, tras esta respuesta, consultó cómo ven el trabajo colectivo de los artistas para esta muestra a lo que María Inés Strasser respondió que cada trabajo individual será una investigación en etapas: Primero se hará necesario hacer un relevamiento de las obras que Escalante dirigió para la Comedia Nacional. Segundo, Elegir una obra y luego investigar en profundidad todo lo vinculada con ella. Como tercer etapa vendrá la investigación de la obra plástica de Amalia Nieto, series, contenidos, colores, influencias, etc. La etapa final será combinar ambas cosas. Strasser opinó que quizá los más jóvenes no tienen el

conocimiento de la importancia que reviste la obra de Amalia Nieto y esta propuesta es una forma de exponer el trabajo de Nieto y de Escalante. Además dentro de los participantes hay figuras extranjeras que ayudarán a que las obras de estas artistas dejen el ámbito doméstico y tomen dimensión internacional. Gamarra observó la unión del teatro con las artes visuales como consecuencia de un “matrimonio creativo”. Claudia Pérez, luego de escuchada la entrevista, resaltó un punto que se hace común a todos los artistas de la diversidad: La invisibilidad y el esfuerzo por mostrar su arte y que sus palabras y acciones sean tomadas en cuenta. Este punto no le fue ajeno a Amalia Nieto (no solo mujer sino que también lesbiana), muy premiada pero relegada. Pérez parafrasea a Susana Reisz cuando en su ensayo “De mujer a mujer. Fragmentos de un discurso amoroso ginocéntrico” habla de la doble tachadura (Reisz utiliza la palabra “borradura”): Primero por ser mujer, como categoría genital y segundo por ser lesbiana que hace que esa invisibilidad sea aún más marcada. A continuación Pérez profundizó sobre la idea de “matrimonios creativos” propuesta por Gamarra y dijo que el término de “matrimonio creativo” vienen de los llamados “matrimonios bostonianos” aparecidos inicialmente en una novela de Henry James y que, producto de ese doble tachado, se produce una suerte empuje del trabajar en común sobre un proyecto. Por lo tanto, estimó Claudia Pérez, siempre que se habla de creadoras lesbianas se hace necesario hablar de esos apoyos de la vida y vida creadora. Iannina Gamarra resaltó lo interesante de proponer una especie de ucronía, un estímulo a la imaginación de los artistas marcada por un precepto dado ¿Cómo sería una obra de dirección Escalante con dirección de arte por Nieto?

https://www.ivoox.com/ep-11-escalante-nieto-audios-mp3_rf_76202545_1.html

Capítulo IV - Octubre, mes del patrimonio.

Pensatorio Patrimonio documental.

Este pensatorio realizado por el Equipo de estudios transmediales tiene en diálogo a Marcelo Sienna, encargado del CIDDAE e integrante del equipo, dialoga con María Girard, archivóloga del Teatro Solís, y en valor la documentación histórica del Teatro que forma parte de nuestro patrimonio inmaterial. Sienna hace un repaso por la historia del Solís y el CIDDAE:

El proceso fundacional del Teatro Solís inicia en 1840 y se inaugura el 25 de agosto de 1856 y funciona de esa manera casi por 80 años, hasta que la intendencia de Montevideo compra el edificio en 1937, allí comienza una nueva etapa como teatro público. Sobre las décadas del 40 y 50 se crea la Comedia Nacional (lo que hoy es la orquesta filarmónica de Montevideo) bajo la dirección de la comisión de teatros municipales. Esta comisión, a mediados del S. XX, emite una resolución para la creación de una biblioteca museo y archivo del teatro que no llega a concretarse. En 1998 el teatro cierra para dar inicio a la reforma más importante a nivel edilicio a la que se sometió desde su fundación, esta reforma duró 6 años y fue dirigida por Carlos Pascual y Álvaro Farina. Durante este periodo el material documental existente se guardó en un espacio del edificio. El 25 de agosto de 2004 el teatro Solís vuelve a abrir sus puertas con una nueva propuesta de gestión tanto en lo edilicio como en lo patrimonial. Es en este punto cuando se crea el CIDDAE bajo la dirección de Daniela Buoret y con el fin de rescatar, procesar, poner en valor y difundir un acervo documental que fue acumulado por más de siglo y medio pero hasta el momento no había sido debidamente procesado como archivo. Dentro de las acciones iniciales del CIDDAE está la investigación y la documentación, el trabajo de gestión documental, de un conjunto de bienes que no se encontraban organizados ni procesados. También el intentar difundir ese patrimonio documental mediante diferentes vías como pueden ser la realización de proyectos interinstitucionales, la edición de publicaciones, materiales en formato expositivo presentados en la sala de exposiciones Estela Medina y en la fotogalería del Solís. El CIDDAE integra el Registro de Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe y el Registro Nacional de museos y colecciones museográficas. Por su parte María Girard suma a las palabras de Sienna diciendo que tienen en existencia documentación perteneciente a la primera etapa del Teatro Solís, 1840, llamada documentación histórica. Estos documentos tratan sobre la creación del edificio las sociedades de accionistas que

contribuyeron para que se lograra y documentación que da cuenta de la creación del teatro en general y su etapa privada. También tienen en existencia documentación artística, entiéndase documentación artística como los programas de mano (conservados desde el S. XIX), libretos de la Comedia Nacional, afiches, fotografías desde las carte de visite de artistas de principios del Siglo XX a fotografías de elencos dentro del Teatro, cuentan con unas 15.000 fotografías en papel de la Comedia Nacional además de una serie de fotografías en formato digital.

Dentro de los archivos con los que cuenta el CIDDAE se encuentran varias colecciones, algunas donadas por artistas o familiares de artistas y otras en cesión en custodia; algunas de ellas en colaboración con algunas otras instituciones privadas o públicas. Estas donaciones o cesiones tienen la finalidad de hacer accesible a toda la ciudadanía todos los materiales de los artistas y dar valor y difusión a esos materiales. Actualmente se están generando nuevos archivos como lo son los programas digitales a los que se acceden mediante un código QR o los afiches digitales.

Finalmente Girard apuntó que el formato y el soporte nunca deben definir si un archivo es válido para ser conservado o no.

https://www.ivoox.com/ep-12-patrimonio-documental-audios-mp3_rf_76569734_1.html

Pensatorio Patri/matri/monio I o memoria femenina

En este pensatorio organizado por el Equipo de estudios Transmediales del CIDDAE/Teatro Solís y Facultad de Humanidades y ciencias de la educación Iannina Gamarra y Claudia Pérez reflexionan sobre el rol femenino en la escena teatral uruguaya y en el teatro en general.

Claudia Pérez pone en cuestión el “silencio sobre el rol activo de las mujeres en el teatro”. Estimó este hecho como especialmente llamativo ya que entiende al teatro como un espacio que históricamente acogió a los individuos “no del todo asimilados en las estructuras sociales” pero incluso enmarcado en esa apertura el rol femenino se encuentra silenciado.

Como segundo punto de interés Pérez expresa que es un error frecuente el creer que las cosas se inventan o descubren en nuestra época. A lo largo de la historia existieron mujeres vinculadas al teatro y las artes que conforman una tradición, una tradición silenciada pero existente. Una de las misiones del CIDDAE es indagar en esa tradición silenciada y valorizarla.

Como tercera ítem a abordar Pérez propone pensar en el funcionamiento “la operatividad del patriarcado en Uruguay”. Sostuvo sobre este punto que existen un paradigma teatral y que es

necesario entender como surgió y como se mantiene hoy en día. Notó que es frecuente que se de cuenta de la presencia de las mujeres en la escena uruguaya hablando de las actrices, dejando en las sombras a directoras y dramaturgas. Esto se puede explicar por la exposición y la expresividad con la que cuentan las actrices. Entiende que el sistema teatral de cada época presenta una cosmovisión construida por la hegemonía de los grupos culturales, esta cosmovisión habilita ciertos modos de exposición y representación de las mujeres en el teatro. Teniendo en cuenta que la palabra hegemonía proviene del término griego ἡγεμονία, que se refiere al conducir, ser guía, ser jefe, cabe preguntarse quiénes eran los guías quienes tiene la jefatura cultural.

El teatro se crea con base en un conjunto de valores, de instituciones, leyes, símbolos, mitos comunes a un grupo social que conforman un imaginario social. Siguiendo las ideas de Pierre Bourdieu, se dice que ese imaginario social avala determinado capital simbólico, es decir la competencia de determinado individuo; el capital cultural objetivado que se hace visible en la acumulación de objetos valioso y el capital institucionalizado, que hace referencia a los logros, títulos, premios o diplomas. Anclando estas ideas en el sistema teatral uruguayo Pérez sostiene que las figuras relevantes de los teatros uruguayos se originan gracias a la existencia de un capital cultural internalizado que marca quienes acumulan el capital objetivado, simbólico e institucionalizado y desde ahí se establece un sistema dominante de carácter patriarcal que margina lo femenino de los lugares de poder. Para finalizar su reflexión Claudia Pérez toma el corte diacrónico que abarca los años entre la década del 60 y 70 y menciona que en este periodo se formaron dos corrientes teatrales en nuestro país. Una, heredera del teatro del pueblo, asociada con el teatro comprometido con la acción social y otra corriente exploradora de “zonas menos aceptadas”. Con estas dos corrientes se conforma un habitus que canonizan prácticas y que tienen figuras dominantes, lo llamados Maestros del teatro. Estas prácticas patriarcales se hicieron presente en el teatro oficial y en independiente y generaron un “marco heteronormativo obligatorio”.

https://www.ivoox.com/ep-14-patri-matri-monio-o-memoria-femenina-1-audios-mp3_rf_77119226_1.html

https://www.ivoox.com/ep-15-patrimonio-o-memoria-femenina-ii-audios-mp3_rf_77477109_1.html

Capítulo V- Noviembre contra la violencia de género.

Pensatorio *Delmira, en memoria de todas las víctimas de género.*

En el marco del mes de la eliminación de la violencia contra la mujer, Claudia Pérez y Pilar De León dialogan y cavilan sobre muerte, violencia y poesía en la obra de Marianella Morena *No daré hijos, daré versos* a partir de una reflexión de Maicol Terra Silveira.

La reflexión es: En la calle Andes existe una plaqueta que versa “Delmira Agustini. En memoria de toda las víctimas de violencia de género. Este rosal crece donde Delmira Agustini amó por última vez”. En esta placa Delmira funciona como una especie de sinécdoque, una triste síntesis de una triste realidad, la violencia que muchas mujeres sufrieron, sufren y, esperamos, dejen de sufrir.

Supongo que esta misma síntesis es la que Marianella Morena quiso plasmar cuando en la primera escena de su obra *No daré hijos, daré versos. Sobre Delmira Agustini* no pone a una Delmira en las tablas, pone a tres que hablan y actúan en simultaneo y se enfrentan a tres Reyes. Porque los violentos no son un Enrique Reyes, son muchos. En la obra de Morena podemos notar ese enfrentamiento El mundo Delmira es radicalmente distinto al de Reyes. Delmira y Reyes conforman una pareja similar a la de Ariel y Calibán. Delmira es Ariel, eterea, y Reyes es Calibán, mundano. Pero con una variante clave, Delmira, nuestra Ariel, es deseante tiene y manifiesta su deseo sexual; mientras que Reyes se nos muestra como un reprimido sexual, un impotente. Recordemos que en la obra de Shakespeare Calibán es un violador. Reyes/Calibán no puede imponer su instinto sexual sobre Delmira, entonces mata y se mata. Elimina lo que para el es un error, elimina a la mujer que desea y se elimina por no poder cumplir ese deseo.

El segundo acto es el más extenso. Ocupan la escena Delmira, su madre, su padre, su hermano, Reyes y la sirvienta apuntadora. Se intenta reconstruir y representar el 900 pero se logra solo en partes, el mundo cambió. No todo, pero cambió. Y dentro de este mundo desencajado quiero parar en un consejo que la madre le da a Delmira, le dice: “Vos escribís, aprovechá el silencio que te impone el mandato social y escribí” este consejo me es llamativo y más viniendo de una mujer. La invitación a aprovechar el violencia del hogar, la opresión, el

mandato social y transformarlo en letra me parece destacable. Otro punto destacable de la obra es el constante juego entre el matar y rematar, recordemos que Reyes fue un rematador. El golpeteo del martillo del remate resuena y se confunde con el del martillo del revolver. Al estilo de la tragedia griega la obra no nos muestra el golpe del martillo del revolver, la muerte de Delmira está fuera del cuadro. No la se exhibe ni se narra.

En cambio otro golpe de martillo si nos es narrado. En la tercera escena, la final, Delmira es recuperada – en realidad nunca se fue-. Vuelve tras un remate en el año 2010, vuelve en cartas a Manuel Ugarte y en poesía (poesía que tampoco se nos muestra), vuelve en un testimonio que aporta detalles sobre su crimen y vuelve en un revolver, en el revolver de Enrique Reyes. Vuelve en lo que ella es: Pasión, letras y un crimen. Ya lo dijo ella en su poema *La inefable*: “No me mata la vida, no me mata la muerte, no me mata el amor”

De León se apoya en la cita del poema *La inefable* y la piensa con un lugar de salvación, de trascendencia. La poesía como insumo útil para la inmortalidad y, si se lee desde los conceptos de inmanencia y trascendencia planteados por Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, también es un insumo de género. Pilar De León lee un fragmento de dicho libro que le ayuda a ilustrar su punto:

La mujer, confinada en la inmanencia, trata de retener también al hombre en esa prisión; de ese modo, esta se confundirá con el mundo y ella no sufrirá ya por estar encerrada en la misma: la madre, la esposa, la amante, son otras tantas carceleras; la sociedad codificada por los hombres decreta que la mujer es inferior: y ella solo puede abolir esa inferioridad destruyendo la superioridad viril. Se dedica a mutilar, a dominar al hombre; le contradice; niega su verdad y sus valores. Mas con ello no hace otra cosa que defenderse; no han sido ni una esencia inmutable ni una elección culpable las que la han condenado a la inmanencia, a la inferioridad. Le han sido impuestas. Toda opresión crea un estado de guerra. Y este caso no es una excepción. El existente al que se considera como inesencial no puede dejar de pretender el restablecimiento de su soberanía.

Prosigue su reflexión diciendo que la actitud cultural de poner a la mujer en la inmanencia está quebrada en esa frase “No me mata la vida, no me mata la muerte, no me mata el amor” ya que la poesía le aporta trascendencia. Claudia Pérez, relacionando el concepto de inmanencia con la obra de Morena, resalta el consejo de la madre: “aprovechá el silencio que te impone el mandato social y escribí”, por lo tanto la poesía y el arte en general se muestra como la única manera de escapar a esa inmanencia. También opinó que esa realidad, la de refugiarse en el

escribir, fue la de muchas mujeres a lo largo de la historia. Y que mediante la creación artística lograron expresarse de alguna manera.

Este aporte de Claudia Pérez movió a Pilar De León a citar un fragmento del trabajo que Pablo Parodi realizara y que forma parte del libro *Directoras Teatrales. Mitos y transgresiones*. La cita es:

El arte y cualquier forma de conocimiento, a mi criterio, aprehende y construye la realidad circundante. Su enseñanza refuerza la tarea socrática de “interpelar a la gente”(Foucault, 1994a: 21). Ese principio de desasosiego para Foucault o de tensión para Dewey que crea la percepción artística o la forma de habitar en la incertidumbre, prevalece en lo subyacente de la misma educación, de la cual el docente no resulta más que un “acompañante”. Como forma educativa el sujeto (¿sujetado?) debe modificarse, transformarse, distanciarse de sí para “tener acceso a la verdad” (Foucault, 1994a: 33), al acto de conocimiento, y a esa históricamente devaluada espiritualidad que rodea al hecho artístico. (p. 104).

De León enlaza esta cita con el título de la obra de Morena, *No daré hijos, daré versos*, traslada a Delmira. La quita de la inmanencia del hogar (*No daré hijos*) y la pone en la trascendencia del arte (*daré versos*). Pérez sumó a las observaciones de De León que hay una estrecha relación entre la idea de no dar hijos y abocarse a la creación artística y lo socrático mencionado en la cita de Parodi. La relación está *El banquete* de Platón donde se dice que hay una forma de crear que es la de engendrar hijos pero que también está la creación espiritual. Sócrates dirá que en la creación del discurso que le llegue a otro es donde se va a producir un alumbramiento. Tendríamos, entonces, un alumbramiento carnal y otro espiritual. Dejando de lado el título Pérez destacó la importancia de los signos escénicos. La utilización en el teatro de múltiples signos, como los gestos, la palabra, la acción, la iluminación, la música, etc., facilita que el público se comprometa y es más probable que se le hagan notar cosas al espectador. Toma como ejemplo de la presencia de múltiples signos que refuerzan un concepto los sonidos de los golpes del martillo rematador de Reyes que riman con el sonido del disparo que mató a Delmira Agustini.

https://www.ivoox.com/ep-16-delmira-memoria-todas-las-audios-mp3_rf_77800578_1.html

Chocolate amargo

El tema del episodio es la obra de Teresa Deubaldo, *Chocolate amargo*, en el mes de la violencia de género y en este caso específico se agrega abuso sexual intrafamiliar.

La autora y directora minuana nos habla del recorrido de la obra y la repercusión en el público. Surge en el año 2010, cuando gana el concurso *Solos en el escenario* convocado por el Centro Cultural de España (CCE). En marzo de 2011 fue estrenada en El Galpón. La obra fue representada en varios teatros del medio. William Mejía, un autor dominicano la leyó en Internet y la convoca para un Festival de Monólogos en 2014. Participan en varios Festivales: uno en Colombia, otro en Mar del Plata. Se ha representado por otros grupos en Buenos Aires y Guatemala. En cuanto al origen de la dramaturgia, Deubaldo escucha la noticia de una niña violada por su padre y se le ocurre escribir un monólogo a raíz de eso. Prefiere que el personaje sea una niña de cinco años mentales, que no entendiera lo que le estaba sucediendo. Trabajaron con Rosina Carpentieri con un estilo sutil, buscando que el drama estuviera en el público. Sólo al final de la obra hay un destello de lucidez en el personaje. La autora opina que es un tema difícil de combatir pero espera que cambie la situación.

En el Pensatorio, llevado adelante por Pilar de León y Claudia Pérez se habló de la repercusión nacional e internacional. Es la manera de contar la obra lo más interesante: desde la primera didascalía la ambientación infantil nos introduce en un universo detallado de la niña, que en su mochila llevaba un alfajor de chocolate que se desmigaja en la boca. Se presenta un personaje de catorce años con una mentalidad de cinco. Se genera una disonancia entre el físico y la edad. Por otra parte la niña se llama Clarita. En el carácter hipocorístico del nombre se ve la oscuridad por oposición. Está totalmente sola conversando con una psicóloga que le hace preguntas. Lo interesante es la perspectiva de la obra: una niña que no sabe lo que le sucede, lo cual provoca impotencia en los espectadores. Un juego escénico muy interesante, agrega Claudia Pérez. Se juega con la ambigüedad de la inocencia y lo atroz. La ambientación sonora, como cajita de música, marca esa ambigüedad. La incertidumbre de la mirada que se cuestiona dónde está. El padre mata a la madre delante de sus ojos y ella mata al padre jugando con el revólver. Es un cruce de miradas inciertas. La niña replica en sus relatos el lenguaje de los otros respecto a ella. Dice cosas atroces de una forma interpelante e inocente. “Los doctores se llevan a las personas que se lastiman y no vuelven más”. Quizás esta obra fue fundacional para las denuncias de violencia de género. Y la

perspectiva de la niña acrecienta lo patético. El arte busca los recursos estéticos para decir y provocar. Hay fineza y sutilidad en el recurso y en la fábula. Tal vez por eso impacta hondamente. https://www.ivoox.com/ep-17-chocolate-amargo-audios-mp3_rf_78085853_1.html

Rescates: *El asesinato de la Enfermera George.*

Pilar De León y Claudia Pérez dialogan en este pensatorio organizado por el Equipo de estudios transmediales del CIDDAE/Teatro Solís y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación sobre *El asesinato de la Enfermera George*. obra estrenada por la Comedia Nacional en 1970, del autor Frank Marcus, que contó con las interpretaciones de por Marina Sauchenco y Maruja Santullo en sus roles principales. Esta obra nos permite ampliar el concepto de violencia intrafamiliar a una pareja de lesbianas.

Claudia Pérez inicia este pensatorio resaltando la importancia de abordar esta obra de los 70 que ayuda a visibilizar un aspecto de la violencia contra la mujer poco atendido. Y esto le lleva a pensar en que la sociedad suele enfocarse en lo que Butler llama “cuerpos vulnerables” y que esto resalta los ataques contra mujeres pero que existen muchos otros tipos de violencias ejercidas en una sociedad donde hay multiplicidad individuos susceptibles de ser violentados, de ser “cuerpos vulnerables”.

Pensar en *El asesinato de la Enfermera George*, obra que tiene como protagonista a una pareja de mujeres, llevó a Pérez a plantearse la pregunta de “¿Por qué no nos es posible erradicar la violencia?” y encontró un inicio para intentar responder esa pregunta en la cita de *violencias cruzadas* de Maria Luisa Femenias que dice: “...La brutalidad cotidiana que sufren muchas niñas jóvenes y mujeres o el aparente episodio violento aislado son solo ejemplos emergentes de una vieja trama sofisticada y difícil de desmontar...” especialmente en la definición de “trama sofisticada y difícil de desmontar”.

Otras preguntas que le presentaron fueron “¿bastan los discursos sociales y la ley para detener la violencia?”, “¿Siempre habrá una violencia física?”, “¿Siempre habrá una violencia simbólica a través de la palabra?”, “¿Por qué ejercemos violencia?”.

Una de la primeras cuestiones, sostiene Pérez, es el temor a la muerte. Reconoce la violencia como un forma de responder al temor a la muerte. Para trabajar sobre este punto aportó la lectura de dos pasaje de la celebre obra Sófocles *Antígona*, que ilustran como la violencia en esta obra es ejercida sobre Antígona pero también sobre Hemon. Las primeras líneas son: “...Aquí me veis, conciudadanos de la tierra paterna, recorriendo ya el último camino,y contemplando por última vez

el fulgor del Sol, que nunca más volveré a ver, sino que Hades, que infunde en todos el sueño eterno, me empuja aún con vida a la ribera del Aqueronte...”. Y las segundas líneas: “...: Y al fondo del enterramiento la vimos a ella colgada por el cuello, atada con una cuerda hecha de su velo, y a él junto a ella, abrazado a su cintura, lamentando la ruina de su unión conyugal con la joven muerta, las ruindades de su padre y su desventurada boda. Y él...”

En estas citas Pérez ejemplifica que la violencia orillo a la muerte tanto a Antígona como a Hemon por ser diferentes, ella por no ajustarse a lo que se espera sufre violencia física y él por no cumplir el rol del varón dominante sufre violencia simbólica. Rol de varón que existe debido a que se le es inculcado y al estar por lo general las mujeres y la madre en particular a cargo de la crianza de los hijos, se entiende que habitualmente será la madre quién le exija cumplir ese rol. De este modo el trama de violencia se vuelve, como dice Femenias, “difícil de desmontar”.

Estos dichos de Claudia Pérez hicieron que De León recordar el concepto de “sujetos nomades” de Braidotti. La idea de “sujetos nomades” es que los individuos entramos y salimos continuamente de nosotros dependiendo de las normas que nos son impuestas. Al no ser esencialmente nosotros mismos jugamos papales diversos en la sociedad y somos aquello que se espera de nosotros. Lo individuos que se resisten a ser “sujetos nomades” son violentados.

Pérez complementa el concepto de Braidotti con la cita del libro de Butler *Vidas Precarias* que dice:

El cuerpo supone mortalidad, vulnerabilidad, praxis: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumento de todo esto. Aunque luchemos por los derechos sobre nuestros propios cuerpos, los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros.

Luego de complementar el concepto de Braidotti con el Butler, Pérez hace referencia a la idea de Aristoteles que dice que lo que nos es desagradable en la vida real lo toleramos e incluso nos causan gozo en el arte, haciendo de las expresiones artísticas un medio muy efectivo para movilizar al espectador. Esta característica es un recurso muy valioso para el arte ya que le permite exponer un discurso no banal sobre temas que pueden generar rechazo, como la violencia.

Para finalizar este pensatorio Claudia Pérez aplica todos los conceptos hablados a la obra en cuestión, *El asesinato de la Enfermera George*. Para esto utiliza un dialogo entre Alice y June, una escena de celos muy repetida pero al ser una pareja de lesbiana adquiere otras connotaciones y que muestra el juego de poder que hay entre los personajes . La cita es:

June: Te prohíbo que vuelvas a hablar con él ¿Me entiendes?

Alice: Hablaré todo lo que se me antoje cuando y cada vez que se me de la real gana ¿Por qué no?.

June: ¡Qué también!

Alice: Alejate de mi. No tienes ningún derecho.

June: ¡Tengo todos los derechos!

En esta obra presentada en 1970 está presente la violencia. Se añiña y se le da carácter de “cuerpo vulnerable” a una y se fortalece a la otra.

De León señaló que en ese ejemplo queda en evidencia las dificultades de romper con los modelos dados. Incluso en una pareja de lesbianas que rompe con las convenciones heteronormativas, el sistema patriarcal se repite y perpetua sin dar espacio a un corrimiento de las interacciones sociales hacia la solidaridad y tolerancia.

https://www.ivoox.com/ep-18-rescates-asesinato-la-audios-mp3_rf_78567566_1.html

Capítulo VI: Diciembre, Pensatorio de cierre

Realizado por Marcelo Sienna, Maicol Terra e Iannina Gamarra.

Esta es una síntesis de la producción de contenidos teóricos del EET en este 2021. La pandemia implicó reformular las propuestas de programación y generación de contenidos tanto desde la investigación y la documentación, sustituyendo la presencialidad por la virtualidad así como para su difusión en diferentes soportes virtuales y a distancia, considerando estos ejes: contexto de crisis sanitaria, teatro carente de convivio (según el concepto de Jorge Dubbatti) y nuevos desafíos de la escena teatral.

El EET fue concebido con la intención de acercar el área artística con el área investigativa del teatro, en un proceso dinámico que fomenta el pensamiento y el diálogo acerca de un objeto de estudio. En este marco desarrollamos tres tipos de actividades generadoras de contenido: la producción de insumos paracreativos, (entrevistas de las creadoras y actrices que integran el Ciclo; el segundo grupo apuntó a realizar mesas en formato de Pensatorio; el tercer y último grupo consistió en la construcción de nuevos insumos: textos breves y accesibles producidos denominados crónicas. Estos contenidos así como las obras fueron difundidos a través de los canales oficiales del Teatro Solís y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, en diferentes plataformas virtuales y formatos digitales/virtuales (Spotify, Facebook, YouTube y streaming).

A continuación desarrollaremos que contenido tenía cada formato.

Lo primero que hicimos fue el “Ciclo Ellas en la Delmira Viaja”; ciclo muy rico ya que apreció en un momento donde nuestra realidad sanitaria obligó a cerrar los teatros, entonces tuvimos que adaptarnos nosotros también, no solo a una nueva forma de consumir las obras, sino adaptarnos a una forma nueva de trabajarlo entonces lo cubrimos desde diferentes lugares, hicimos toda una cobertura teórica, se realizaron crónicas, una para cada obra, “Era como que bailaba”, “Casi Dahiana”, “Cuca” y “De apellido Amor”. Todas estas están en la página de Facebook del Teatro Solís, son textos breves, accesibles con un marco teórico con el objetivo de tener un consumo masivo. También tuvimos una serie de entrevistas a las creadoras, actrices y directoras de las obras: Pilar Cartagena, Elisa Fernández, Abril Pereyra, Susana Souto, Leonor Chavarría, Agustina Moderna, Raquel Diana dando sus palabras y puntos de vista sobre temas que cruzaban estas obras como la preocupación por la maternidad, los vínculos afectivos, relaciones de pareja y también

estaba muy latente el tema de la violencia que después es un tema que tomamos más adelante en el mes de noviembre. En este ciclo, también tuvimos los primeros pensatorios del Teatro Solís, un poco más extendidos que se encuentran disponibles en canal de YouTube del Teatro Solís; son dos “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” y “La escena teatral: voces, temas, autobiografía”. En estos dos pensatorios, de una hora cada uno, se pudo profundizar cada tema e interactuar entre ellas. Esto fue el acercamiento teórico del EET a las obras en la primer parte del año.

En la segunda parte del año, nos abocamos a las ficciones sonoras, un formato muy interesante que nos llevó a una nueva forma de radioteatro, son archivos de audio que ya no están en el mueble de la radio sino que circulan por la web, internet. Fueron 8 obras las seleccionadas; “Casandra”, “Chochas”, “El aullido del cabeza”, “Alicia del Buceo”, “El canto del Cisne”, “Laberinto Eterno”, “Los pocillos”, “El mito de Claudia”. Estas obras también tenían sus puntos de contacto y dialogaban con una realidad que notábamos que salieron en el momento en el que la pandemia y las cifras de fallecidos en nuestro territorio eran alarmantes y todas ellas a excepción de “Los pocillos y “Laberinto eterno”, tenían mucha presencia de la muerte, el fin de la vida, las temáticas de estas obras dialogaban sobre una temáticas que nos tenía muy preocupado en esos meses.

Luego de eso tuvimos algunas participaciones y mesas en Congresos y Jornadas académicas: “Jornadas Internaciones/Nacionales de Historia, Arte y Política de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, Tandil” en junio; en agosto el “XXIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino / GETEA” y en octubre “XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral AINCRIT – Argentina”.

A la vez que se realizaban estas ponencias, se seguía realizando nuestro ciclo de pensatorios que se ajustaban a las temáticas mensuales. En setiembre, mes de la diversidad, tuvimos entrevistas con Andrés Papaleo y Fabiana Fine y el episodio 11 que fue “Escalante por nieto”. En octubre, mes del Patrimonio, tuvimos a las integrantes del EET Claudia Pérez Pilar de León e Iannina Gamarra que abordaron los temas el patrimonio, matrimonio, lo femenino dando una vuelta de tuerca a todo este concepto del patrimonio. En el mes de noviembre, nos centramos en sobre el mes contra la violencia y tuvimos participaciones de obras que abordan estos temas como “Chocolate amargo” y sobre Delmira Agustini en la obra “No daré hijos, daré versos”.

Como equipo también nos parecía muy interesante, mas allá de explorar las líneas argumentativas

del trabajo de este año del EET, generar con el nombre pensatorio que la audiencia se interpelara sobre ciertos aspectos y dar miradas más profundas sobre los episodios y actividades en las que trabajamos. También nos parecía interesante y complementario, ver este otro lado de las estadísticas e indicadores que nosotros podemos obtener ya que al estar la difusión en plataformas digitales contamos con ciertas herramientas que nos permiten estudiar a la audiencia. Tenemos estos ítems que nos resulta interesante compartir

1. **Franja etaria:** Acá encontramos algo muy interesante, ya que si bien uno puede asociar las generaciones más jóvenes con el uso de estas plataformas, sorpresivamente los indicadores muestran que las franjas etarias que más consumieron los contenidos con un porcentaje de 25% son la franja de 28 a 34 años y 45-59 años 25%, siguiendo la franja de 35 a 44 años con un 22%, luego 23 a 27 años con un 12%, la franja de 60 a 150 años con un 11%, la franja de 18 a 22 años con un 4%, el porcentaje restante es desconocido,
2. **Género:** 53 % femenino, 41% masculino; 3% no especifica y se identifica como género 3% no binario.
3. **Geográfico:** En este ítem apreciamos estudiamos de donde fueron reproducidos los contenidos. En este aspecto destacamos lo positivo, ya que si la pandemia no hubiera existido y siguiéramos un formato únicamente presencial no podríamos decir esto, ya que se alcanzó una difusión transcontinental, al tener reproducciones no solo desde América Latina sino que también desde otros continentes como Europa y América del Norte. Los países donde se reprodujeron fueron Uruguay sino que desde Brasil, Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, México, España, Alemania y Estados Unidos.
4. **Aforo:** Aforo en este sentido, cuando nosotros volvimos a la presencialidad, el aforo máximo permitido era de un 30% que dependiendo de la sala era un número muy reducido. Ese número en muchos casos se vio superado por la cantidad de reproducciones de cada episodio. Además, hay que tener en cuenta esto, cada conexión y cada reproducción no necesariamente implica que es un único usuario, ya que por conexión puede estar conectado un núcleo familiar, un grupo de amigos o varias personas, superando así el número fijo que tenemos.

Estos indicadores marcan un gran interés en aumento de la audiencia por los nuevos contenidos que se generan.

.Capítulo VII - Actividades académicas.

Ponencias en el XII Jornadas internacionales/nacionales de Historia, arte y política. 23 al 25 de junio de 2021. UNICEN, Tandil, Argentina.

1.- Relatos a partir del Pensatorio teatral sobre el Ciclo: "*Ellas en la Delmira*" 2021.

Gamarra, Iannina (Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas/Teatro Solís - Intendencia de Montevideo,²² y Marcelo Sienra (CIDDAE/Teatro Solís - Intendencia de Montevideo. AINCRIT).

Ambos integramos el Equipo de Estudios Transmediales (EET) que fue creado en el año 2020 a partir de la irrupción de la Pandemia por el COVID-19, este equipo lo complementan los investigadores y docentes:

Claudia Pérez del CIDDAE/TS y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, de la Universidad de la República, Pilar de León, Maicol Terra y Pablo Rueda, también de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación también de la UdelaR.

Ellas en la Delmira es una propuesta de programación que produce y presenta el Teatro Solís (de Montevideo) desde el año 2017.

La misma fue pensada para poner en escena monólogos donde se aborden y se visibilicen diversas realidades de mujeres en nuestro medio, desde una perspectiva de género a partir de los procesos de creación artística/teatral.

²² El acervo documental del CIDDAE/TS integra: *Registro Nacional de Museos y Colecciones Museográficas/ Sistema Nacional de Museos - Ministerio de Educación y Cultura. Registro Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe* - UNESCO.

Este año, pandemia mediante, no fue la excepción, pero esto implicó reformular la propuesta de programación y presentar las obras vía streaming, sustituyendo la presencialidad por la virtualidad, y por primera vez apostando a la generación de contenidos de investigación para la difusión en diferentes soportes:

como son notas de audio, textos y entrevistas audiovisuales, virtuales y a distancia.

En este marco surge el proyecto de “Pensatorio Teatral”, organizado por el EET integrado por los investigadores e investigadoras y docentes ya citados, concebido con la intención de acercar el área artística con el área investigativa del teatro, en un proceso dinámico que fomente el pensamiento y el diálogo acerca de un objeto de estudio.

Contó con tres tipos de actividades generadoras de contenido:

- el primer grupo fue la producción de insumos "paracreativos", este constó de entrevistas a las creadoras y actrices que integraron el Ciclo *ELLAS EN LA DELMIRA*;
- el segundo grupo apuntó a realizar mesas de trabajo en formato Pensatorio, con las creadoras de las obras presentadas en el Ciclo y propiciando el intercambio entre ellas;
- el tercer y último grupo consistió en la construcción de nuevos insumos: textos breves y accesibles producidos por el EET a los que definimos como "Crónicas", con la finalidad de difusión en redes sociales y la generación de un dossier integrado por los contenidos producidos para este proyecto.

Estos contenidos así como las obras fueron difundidos a través de los canales oficiales del Teatro Solís, en diferentes plataformas y formatos digitales y virtuales (Spotify, Facebook, YouTube y vía streaming).

Una vez seleccionadas las obras y sus integrantes, fue inicial la tarea de determinar los puntos de encuentro que mantenían entre las artistas y entre las obras en sí, para definir los ejes temáticos de las mesas Pensatorios.

Otro aspecto a determinar fue en qué formato sería más eficiente y eficaz para desarrollar los objetivos planteados desde el EET, y de esta forma garantizar la participación de todas las artistas considerando los ejes:

1. Contexto de crisis sanitaria
2. Teatro carente de convivio (según el concepto de Jorge Dubatti)
3. Nuevos desafíos de la escena teatral

Los Pensatorios

CIDDAE



**ELLAS EN
LA DELMIRA**

PENSATORIO TEATRAL

**LENGUAJES HÍBRIDOS
E INTERMEDIALIDADES EN EL
TEATRO: TEXTO, GESTO, IMAGEN**

**PILAR CARTAGENA
AGUSTINA MODERNELO
SUSANA SOUTO**

MODERAN:
CLAUDIA PÉREZ, PABLO RUEDA, MARCELO SIENRA

A TRAVÉS DE  



**MARTES
4 DE MAYO
19 HS.**



El 4 de mayo de 2021 a las 19 horas a través del canal oficial del Teatro Solís en YouTube y en Facebook del CIDDAE/TS fue publicado el primer Pensatorio: *Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen*.

El mismo se desarrolló sobre conceptos concretos para que cada participante emitiera su opinión. Se realizaron preguntas y propuestas disparadoras de los temas mencionados a través un hilo conductor, y con el objetivo de generar un diálogo y la reflexión entre las participantes en tiempos de nuevos soportes: de comunicación diferida y de la idea de reinención de la *presencialidad*.

Las participantes de este primer Pensatorio teatral fueron: Agustina Modernel (directora de la obra *Cuca*), Pilar Cartagena (actriz de la obra *De apellido amor*) y Susana Souto (directora de la obra *De apellido amor*).

Acerca de los ejes planteados:

Texto:

- Cuáles fueron sus estrategias para atravesar la angustia, o por lo menos el desencanto de la NO presencia del público en la sala.
- La estimación de si es sostenible este formato más allá de la emergencia sanitaria, y la reflexión de equiparar esta experiencia a la experiencia teatral/presencial.

Gesto:

- Cómo vivieron este proceso de transformación de algo que el teatro propone: el contacto con el público y la retroalimentación con el en un espacio y en un tiempo común.

Imagen:

Cómo se crea un espacio escénico para una puesta en escena de un teatro carente de “*convivio*” (según el concepto de Jorge Dubatti), por un lado, y: tanto para la actriz como para la directora de la obra teatral: Que rol adquieren (y/o si significan una evolución), los elementos plásticos y visuales de la puesta en escena, considerando el formato de TEATRO FILMADO/TRANSMEDIAL, materializado en un “tecno-vivio” (también citando a Dubatti).

CIDDAE

Registro Nacional de
Museos y Colecciones
monográficasMinisterio de
Cultura y TurismoInstituto
de Investigaciones
y Centros de la EducaciónUNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

IIGRIT

MARTES
11 DE MAYO
19 HS.ELLAS EN
LA DELMIRAPENSATORIO
TEATRALLA ESCENA TEATRAL:
VOCES, TEMAS,
AUTOBIOGRAFÍALEONOR CHAVARRÍA
RAQUEL DIANA
ELISA FERNÁNDEZ
ABRIL PEREIRAMODERAN:
PILAR DE LEÓN, IANNINA GAMARRA, MAICOL TERRAA TRAVÉS DE   Intendencia
Montevideo TEATRO
SOLÍS

Continuando la metodología de abordaje propuesta se diseñaron los ejes para la segunda mesa Pensatorio que fue publicado el 11 de mayo del año 2021 a las 19 horas a través de las mismas plataformas virtuales: *La escena teatral: voces, temas, autobiografía*, mesa de diálogo entre creadoras y actrices del Ciclo “Ellas en la Delmira Viaja”. Este pensatorio contó con la presencia de tres de las cuatro obras pertenecientes al ciclo y quienes formaron parte del mismo fueron Elisa Fernández y Raquel Diana, actriz y creadora respectivamente de “Era como bailaba”; Abril Pereira en su doble calidad de actriz y creadora de “Cuca” y por último Leonor Chavarría actriz y creadora de “Casi Dahiana”.

Fueron abordadas preguntas tales como ¿qué tienen en común las tres protagonistas? ¿Acaso la historia de María, una peluquera de la capital, la de Cuca una cocinera de una escuela rural y Casi Dahiana una mujer obrera del interior del país también, tienen puntos de conexión?.

Voces: Se entendió propicio explorar el lugar de donde se posiciona cada discurso de las protagonistas, sus historias de vida, quien nos está hablando y desde que lugar, tratando de abarcar su nivel educativo, el lenguaje un detalle interesante es que las tres desarrollan tareas tradicionalmente asociadas a lo femenino como lo estético, la ingesta y la limpieza.

Temas: Existen ciertos temas que se repetían, como la maternidad ya sea como aceptada, buscada o rechazada; la violencia de género de un sistema patriarcal que las tres sufren en diferentes niveles desde lo laboral, crianza, afectivo que incluso en un caso termina con la concreción de un femicidio. Entendimos que la ubicación espacial tenía que ser incluida para conversar sobre el acceso a las oportunidades de cada historia ya que cada testimonio se presenta desde un lugar territorial diferente, urbano, semiurbano y rural evidenciando así las diferentes realidades de cada una.

Autobiografía: Sin duda este eje fue el más extenso; el objetivo no era únicamente la biografía objetiva de cada personaje de ficción sino que además fue pensado para ser enriquecido con la autobiografía de cada participante aportando ese contenido único, subjetivo y exclusivo de cada una. Elisa Fernández, Raquel Diana Abril Pereira y Leonor Chavarría brindaron su testimonio no solo desde la piel de las protagonistas, sino desde su propia vivencia y como cada una desde su lugar dejó su impronta personal en cada personaje.

Si bien el análisis de este trabajo es desde una perspectiva objetiva del producto Pensatorio en sí mismo y no pretende ser un resumen de los contenidos, podemos decir que el objetivo inicial planteado cuando se elaboró el proyecto fue cumplido. El interés que despertó en las participantes desde el inicio es destacable y se terminó reflexionando sobre los temas propuestos entre ellos, las oportunidades, la resignificación de las tareas domésticas y la invisibilidad que tienen en la sociedad, el concepto de matinar y la romanización de la maternidad, la libertad, la violencia de género ejercida en diferentes niveles y la lucha contra un sistema patriarcal que todas las protagonistas afrontan. Por la duración de los Pensatorios quedó evidenciada la necesidad que existía de un espacio complementario y anexo al hecho artístico para poder expresar no solo desde la perspectiva personal, sino desde la mirada de actriz o creadora de la obra. Existió consenso en destacar la importancia de la transmedialidad durante la crisis sanitaria, para poder mantener el espacio creativo destacando el desafío de una escena teatral en un teatro carente de convivio (Dubatti) sin perjuicio de entender que no se podrá “jamás” (o por el momento) sustituir la presencialidad en el espacio teatral.

Análisis de audiencias.

A más de un año de instalada la crisis sanitaria en el mundo entero, el medio artístico se vio obligado a reformularse para seguir vigente. En ese sentido, el Teatro Solís y el CIDDAE como institución pública también debieron reformular sus objetivos de difusión e investigación de las artes escénicas, creando el proyecto de Pensatorio Teatral llevado a cabo por el EET.

Después de haber analizado los pensatorios en sí mismo como objeto de estudio y mencionar los diferentes contenidos generados en diferentes soportes, es parte complementaria del presente trabajo analizar el impacto en la audiencia a través de los múltiples medios y plataformas de comunicación por los cuales se difundieron en las plataformas de Facebook y Youtube. Respecto a la plataforma Spotify, todos los episodios fueron difundidos a través de las redes sociales: Instagram (como historias con el enlace a Spotify), posts en Twitter y Facebook. Los países donde se reprodujeron fueron Uruguay, Colombia y España, de esta manera la discusión sobre la presencialidad versus la virtualidad pasa a un segundo plano ya que los episodios trascendieron los límites geográficos alcanzando una difusión transcontinental.

A continuación se comparte información gráfica con breve explicación de su impacto en la audiencia. Hay que tener en cuenta que el video aún sigue generando reproducciones ya que la información es la vigente al día 8 de junio del 2021.

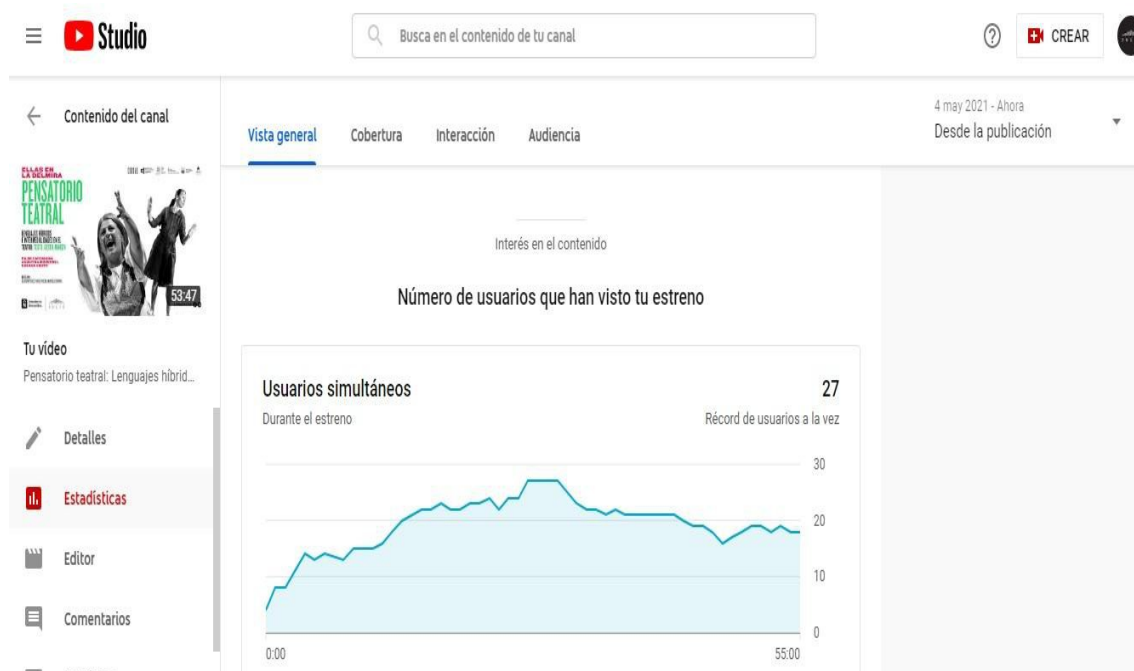


Imagen 1. Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” Canal Youtube Teatro Solís.

Desde que se publicó este video (4 de mayo) hasta la fecha, este video tuvo 355 visualizaciones, 65 más de lo habitual, lo que se traduce en 37 horas de reproducción.

Al ser un estreno, podemos saber cuántas personas a la vez estuvieron viéndolo. En este caso fueron 27 personas que lo vieron a la vez.

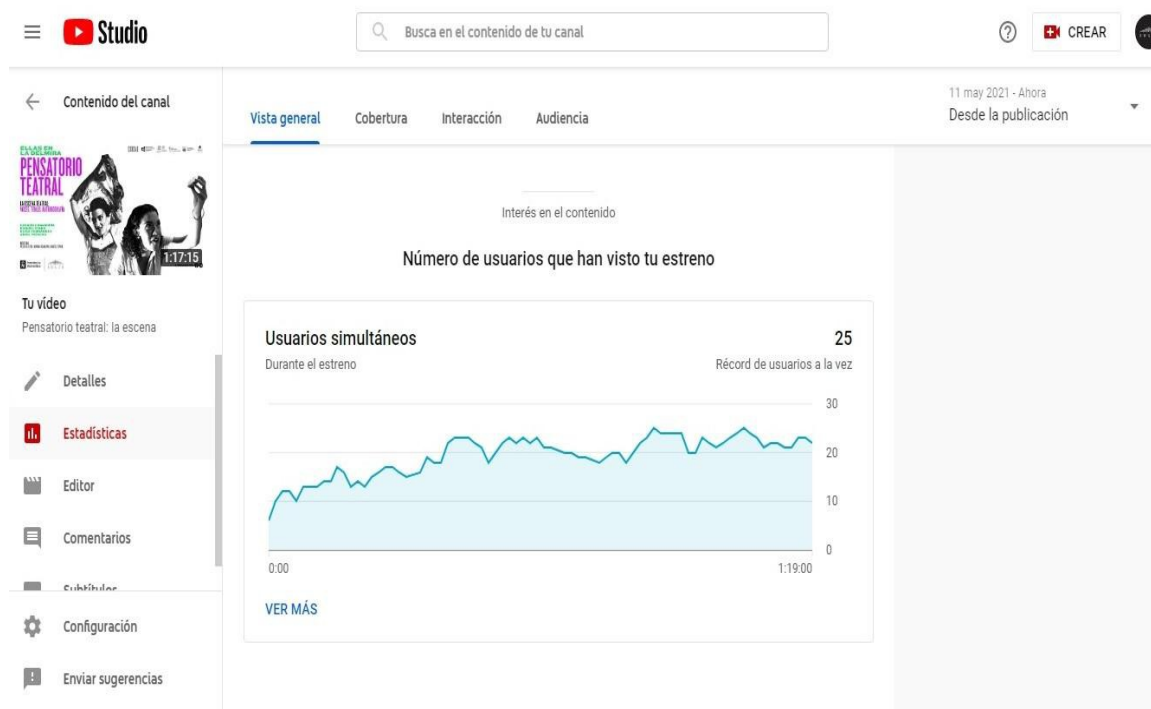


Imagen 2. Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” Canal Youtube Teatro Solís.

Este video se publicó el 11 de mayo como estreno y hasta la fecha, tuvo 296 visualizaciones, aproximadamente igual que siempre, lo que se traduce en 38,8 horas de reproducción. Este video en específico logró sumar 3 suscriptores más para el canal Teatro Solís. Durante el estreno llegó a tener 25 usuarios en simultáneo visualizándolo.



Imagen 3. Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” Plataforma: Facebook/ciddae

Si bien la publicación llegó a 191 personas, se generaron 35 interacciones totales entre clics, me gusta, comentarios y compartidos.

Ciddae - Teatro Solís
 Publicado por Pao Tarallo Cristiani ·
 11 de mayo a las 19:00 ·

En el marco de las actividades organizadas por el Equipo de Estudios Transmediales del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas del Teatro Solís y la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (Universidad de la República), el martes 11 de mayo a las 19 horas a través de nuestro canal de Youtube y Facebook del CIDDAE, acercaremos el Pensatorio teatral sobre el Ciclo Ellas en la Delmira Viaja.

Abordaremos perspectivas en tiempos de nuev...
[Ver más](#)



Rendimiento de tu publicación

109 Personas alcanzadas

8 Me gusta, comentarios y contenido compartido

14 Clics en publicaciones

8 Clics para reproducir	0 Clics en el enlace	6 Clics de otro tipo
-----------------------------------	--------------------------------	--------------------------------

RENDIMIENTO DEL VIDEO

62 Reproducciones de video de 3 segundos	13 Reproducciones de video de 1 minuto	1:26 Promedio de minutos reproducidos
--	--	---

Retención del público

La mayor parte de tu público dejó de ver el video en la marca de 7:44.



*Solo se incluyen las reproducciones de más de 15...

Imagen 4. Pensatorio: “Lenguajes híbridos e intermedialidades en el teatro: texto, gesto, imagen” Plataforma: Facebook/ciddae

Esta publicación fue estrenada el 11 de mayo y alcanzó a 109 personas y se generaron 22 interacciones totales entre clics, me gusta, comentarios y compartidos.

Por último, queríamos referirnos al rendimiento económico de la propuesta del Ciclo Ellas en la Delmira Viaja vía streaming. En Uruguay el 23 de marzo del 2021, por decreto presidencial se dejó sin efecto la normativa donde se permitía la realización de espectáculos públicos con un aforo reducido del 30% de la capacidad total, eliminando cualquier posibilidad de realizar funciones presenciales. Consultada la boletería del Teatro Solís y viendo los informes y resúmenes de ventas por precio de la distribución streaming podemos mencionar lo siguiente:

- El 30 % del aforo total de la Sala Delmira Agustini asciende a 40 localidades .
- Las entradas emitidas por cada espectáculo fueron: “Cuca” 93 entradas; “Casi Dahiana” 64 entradas; “Era como que Bailaba” 54 entradas y “De apellido amor” 94 entradas.

- La diferencia en la cantidad de dispositivos y usuarios logueados radica en que un usuario de VeraTV (plataforma uruguaya por la cual fue visualizada en streaming) puede loguearse y ver el contenido en varios dispositivos a la vez. En otras palabras, una entrada en presencialidad equivale a un espectador, mientras que en streaming puede representar a un núcleo familiar o grupo de personas, multiplicando el alcance de la función y usuarios.
- Al igual que en Spotify, Facebook y Youtube, el streaming no solo fue visualizado en todo el país sino que tuvo un alcance transcontinental ya que las obras fueron visualizadas en los siguientes países: Estados Unidos, Alemania, Reino Unido, Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.

Los números muestran que en algunos casos fue triplicado el aforo del 30%, es decir, de haber existido presencialidad reducida por medidas sanitarias los espectáculos hubieran estado agotados, incluso si nos retrotraemos a la época pre-pandemia también.

La difusión a través de estas plataformas nos permite estudiar el público que visualiza los contenidos difundidos, teniendo acceso a información como franja etaria, género con el cual se identifican, ubicación geográfica, permanencia de reproducción entre otros. Esta información nos permite reflexionar sobre los objetivos planteados, como mejorarlos y como adaptarlos para seguir aumentando el número de suscriptores y sobre todo cómo seguir adaptándonos a esta nueva normalidad de la transmedialidad que forzosamente devino obligatoria ante la crisis sanitaria que comenzó en el año 2020.

Bibliografía

Dubatti, J. (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 44-54

Dubatti, J. Cultura teatral y convivio

<http://casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/dubatti.htm>

2.- La poeta, el balcón y el viento. Intermedialidad entre verba y gesta en *De apellido Amor*. 2021.

Dra. Claudia Pérez.

Prof. Adjunta FHCE- UdelaR - Investigadora de CIDDAE- Teatro Solis

Equipo de Estudios Transmediales (CIDDAE-FHCE)

oliviapz@gmail.com

Mesa 5: Nuevas perspectivas de análisis en torno a la artes y la comunicación

Opciones representacionales

Puede resultar repetitivo y ha sido bastante discutido ya el fenómeno particular de los efectos de la pandemia sobre el teatro en 2020 y 2021. Los teatros y sus agentes han recurrido a soportes virtuales para dictar sus clases y mostrar sus obras. Cada estudio de caso es un ejemplo de estrategias de supervivencia. Como analistas, podemos abordar la situación particular o tratar de extraer ciertos comportamientos generales que podemos enunciar como leyes de supervivencia. No descarto la utilidad de los manidos conceptos de tecnovivio y convivio. Sin embargo, es un dato de la realidad que lo nuevo desafía nuestro paradigma de análisis y el sistema de creencias. La pregunta que obsesiona consistiría en saber si el teatro llamado como tal, comprendiendo las concepciones y transformaciones de acontecimiento, hecho, fenómeno, artes escénicas, puede resistir y sobrevivir, y cuáles son algunas de las condiciones de resiliencia. Visto desde una dimensión, la transformación implica un cambio cultural, ya que las formas convencionales de apropiación y creación de la cultura debieron retocarse.

Este frenético y paradójico movimiento que marca la convivencia de los individuos en el siglo XXI, también produce cambios en las formas de representación de la realidad, pues al cambiar nuestra percepción del mundo y la forma en que habitamos en él, inevitablemente cambian las maneras de representarlo (Cubillo, p.170).

En esta nueva época, ciertos valores como la aceleración, el valor de las redes como soporte, el conocimiento sintético y titular, la educación no erudita sino volcada a la inteligencia emocional y la posverdad campean en los sistemas de comunicación.

El Teatro Solis de Montevideo, Uruguay, efectuó una apuesta con el Ciclo *Ellas en la Delmira*. En esta ponencia me propongo abordar como objeto de estudio la relación entre sistemas sógnicos en tiempo y espacio de la obra citada en el título, escrita por Juan Scuarza, adaptada y dirigida por Susana Souto para el Ciclo *Ellas en la Delmira*, Teatro Solís, en marzo-abril de 2021. La obra recorrió distintas etapas que pusieron a prueba la tradición de montaje teatral en las variables

tiempo-espacio. Fue programada antes del advenimiento de la pandemia; luego de una pausa, los ensayos se retomaron por zoom, luego fue filmada en una sala (no la Sala Delmira sino la Zavala Muniz), proyectada por streaming. Observemos desde ya cuántas transformaciones y modificaciones al strictu sensu. Una obra que fue pensada para la escena tradicional, interceptada por tantos movimientos representacionales, que se conjugan con una falta a la verdad: la sala en que fue filmada. Importa esta falta a la verdad? En qué medida es relevante? El motivo era claro: mantener la continuidad de un Ciclo que se realiza desde 2017 y tiene objetivos femeninos y feministas. Promover, habilitar y otorgar un espacio en una institución señera como el edificio del Teatro Solís a mujeres que hablan de mujeres constituye ese objetivo visibilizador y de justicia epistémica y pragmática. Solamente nos resulta interesante que la impregnación de la posverdad sea tal que ese dato parezca menos relevante. Estamos tal vez ante una expansión del “como si” stanislavskiano, en el que el prefijo trans- impera. Por qué razón? La migración de un mundo a otro, de un soporte a otro, nos lleva a comprender términos como transculturalidad, transtética, transgénero, transmedialidad. La conjugación de “No hay hechos, sólo interpretaciones” con la idea del tránsito, del no destino sino el desplazamiento, convoca particularmente a formas estéticas inacabadas, transitorias. Una consecuencia que se puede problematizar es la falsa democratización, en el sentido de la pérdida del valor de la especialización. (Villena Saldaña, 2017). El saber específico parece desvanecerse en una suerte de masificada inespecialidad, donde lo emocional prima. La posverdad, siguiendo a Villena Saldaña, produce que los hechos objetivos sean menos decisivos que las emociones u opiniones personales, y no significa mentir, sino que la era de la posverdad estaría marcada por “la irrelevancia de la verdad y de los hechos a la hora de comunicarse (p. 18). Y si las variables tiempo y espacio transmutan, la facultad de la atención se acelera. Adónde han llegado nuestros sentidos que perciben con la dinamización del zapping, demorando menos de un minuto en cambiar si algo no nos capta de inmediato?

Lenguajes y traslados

Nos permitió encontrar todo lo que tenemos cada una de nosotras de Olegaria, y lo que puede tener Olegaria de nosotras también. (Pilar Cartagena).

Fue el tercer título estrenado por streaming del Ciclo *Ellas en la Delmira*, convocado por el Teatro Solís, la obra *De apellido amor*, el sábado 10 de abril. Una directora y una actriz, en sororal trabajo compartido, Susana Souto y Pilar Cartagena, se proponen investigar a la poeta Olegaria Machado Amor, nacida en Minas en 1863. El referente, *el objeto de imitación en primer nivel*, es la poeta

Olegaria, -y como siempre, la atribución de valor por distinción patriarcal-, fue maestra de Florencio Sánchez. Este dramaturgo la definió como “distinguida y romanticona”. No era necesario ese dato, más que para validarla en un sistema. Solo dos poemas quedaron de ella.

De modo que, hasta ahora, tenemos a la persona empírica Olegaria Machado, los dos poemas que quedaron de su mano (de corte autobiográfico) como *segundo nivel de imitación*, la obra de Juan Scuarza titulada *La que sueña* como *tercer nivel*, la versión de Susana Souto y la puesta en escena con Pilar Cartagena.

El recorrido temático es autobiográfico, desde la autora que busca expresar su yo interior, a las sucesivas exploraciones y diálogos con vida e ideas de Olegaria. Ese contenido viaja de un texto a otro texto, constituyéndose en la reconocida transtextualidad (Genette, 1982): lo que pone en relación manifiesta o secreta, un texto con otro. Poco resulta secreto, en época de medios y web, más que por nuestra falta de ilustración. Si teníamos montañas de libros, cual urnas funerarias en un depósito, hoy tenemos estallidos en redes, que se difuminan, más como cenizas, fragmentos de una cultura olvidada. Es por esa razón que la hipertextualidad se expande aunque no obstante es más difícil reconocerla en las sucesivas transformaciones que acredita.

Sin duda el fenómeno troncal es la imitación, seria, que interpola en los vacíos de la vida de Olegaria, o que levanta a primer plano momentos de su vida, como la visita de Florencio Sánchez, o el amor desdichado. Y, en términos de Saint-Gelais (1999), desde el punto de vista textual estamos ante una *expansión* de los datos diegéticos.

El texto de Souto, el *cuarto nivel imitativo*, alterna fragmentos documentales (donde la actriz lee), escenas donde el personaje Olegaria narra situaciones del pasado y se expresa ya en estilo indirecto o directo y escenas performáticas en las que prevalece el movimiento y diseño sonoro sobre la palabra, sin excluirla. En el primer fragmento documental, se dice:

1863: Nace en Minas la poeta, maestra y traductora Olegaria Machado Amor.

Nieta de los fundadores de la ciudad, Machado Amor se crió en la primera casa de material que allí se construyó.

Minas hacia 1899 era una pequeña ciudad en la que aún no se había disipado la bruma colonial.

Bernardo Machado, hermano de la poeta, se quejaba en su periódico del "sueño

municipal", del "narcotismo desalentador" en que las gentes vivían por ese entonces. Olegaria, enseñaba a las hijas de las principales familias minuanas. Más tarde también ejercería su magisterio en Sarandí del Yi y Treinta y Tres. (...) Su principal hobby... recitar versos al viento. (...) Sabemos que escribió mucho. Sin embargo solamente dos poemas llegaron hasta nuestros días..

Esta poeta recitaba sus versos al viento en su balcón. No buscó, ni pudo buscar, el reconocimiento de los hombres. Recibió frases que todas las mujeres hemos recibido: “¿Estás loquita hoy?”, “Su cara de mala es más hermosa que su rostro de poeta”, “Es una catástrofe para nuestra familia”. Actos de habla que funcionan como espadas que limitan la acción, minimizando al sujeto. En ese aspecto el tema se conjuga perfectamente con la propuesta visibilizadora del Ciclo.

En el *quinto nivel imitativo*, estas dos creadoras asumieron la tarea de revivirla, traer su voz y mezclarla con las de ellas, en ese juego hermenéutico con el pasado. Tomaron uno de sus poemas, y Souto lo mantiene en su dramaturgia.

Desengaños, no más, siempre amarguras.
Siempre días de cruel indiferencia
Que envueltos en la hiel de mi destino
Van en pos de mi pálida existencia.
Siempre esa voz secreta que me hiere
Siempre igual el camino de mi vida
Solo un rayo de luz arde en mi mente
Y también esa luz casi extinguida
Desenlace fatal de aquellos días
De doradas y ricas impresiones
Cuando se beben en dorado cáliz
El torrente de puras ilusiones.

La voz lírica de la poeta. Endecasílabos, formando serventesios, generalizado en el Romanticismo, cuatro versos de arte mayor con rima consonante y asonante entre los versos 1-3 y 2-4, exceptuando en este caso el primer verso. Una isotopía del dolor, del desengaño luego del éxtasis, de no poder vivir en vida momentos fulgurantes que perduren.

Ahora bien, estos caminos transtextuales y niveles de imitación, - la autora, su texto poético, la obra de Scuarza, el texto de Souto-, están, al menos los dos últimos, dirigidos a la representación. Observemos que el segundo también, ya que la autora recitaba los poemas en su balcón. El fenómeno que se produce es la transmedialidad, vale decir, el pasaje de un medio a otro. Cada obra dramática tiene implícita, semióticamente, su representación (texto espectacular). De la adaptación con reescritura debe ir al espesor semiótico de la escena, esa diégesis en el sentido de historia que se cuenta, más que de mimesis. Se produce entonces una ficción transmediática (Pardo), es decir la expresión de la diégesis en otro medio. De poesía, dramaturgia y narración a teatro, expandiendo el material. La actriz y la directora comienzan a ensayar, “normalmente”, coexistiendo en tiempo y espacio. El proceso de ficción transmediática es expansivo y transformador. Modifica y genera suplementos sgnicos, gestos, acciones, música, palabras dichas por otras voces. En medio de ese armado de los signos escénicos en tiempo y espacio surge la pandemia y el distanciamiento social.

El proceso transmedial

Aquí pasamos al *sexto nivel imitativo*, que fueron los ensayos por zoom, enfocados en grabar la puesta en un espacio y transmitirla por streaming. Veamos las transformaciones que se producen. En primer lugar, la directora y actriz establecen una relación comunicativa que suprime el espacio y los códigos kinésico y proxémico. Dicen que obtuvieron sensibilidad y buena comunicación, y atribuyen el éxito del sostén del canal comunicativo a ser dos personas solamente. La actriz, Pilar Cartagena, comenta en una Entrevista que quizás el unipersonal sea un sub-género que se potencia durante el distanciamiento en pandemia. (Entrevista). Era cine, era teatro, en definitiva fue una conminación. Convivir en esa etapa de hallazgos las llevó a viajar al lugar donde nació Olegaria, y transformar la pregunta sobre qué se comparte con el personaje en un eje de la puesta.

Y formalmente se agrega un nuevo lenguaje, un híbrido procesual entre ensayos por zoom, grabación en el teatro, visionado por streaming. El *séptimo nivel* fue el ensayo y la grabación en una sala del Teatro Solís. Según palabras de la directora Susana Souto, en esa instancia vislumbró algo híbrido, algo nuevo. Constituyó su forma de combatir, de resistir. Se permitió direccionar la mirada del receptor a las manos de la actriz, a la voz, al recurso del retroproyector. Cabe destacar que en la puesta la palabra poética no solo es pronunciada por la actriz sino que se ve en el piso, en el panorama, en papeles que la actriz saca, Vemos los grafemas. En ese único momento de retorno al tiempo y espacio común estaban las cámaras, los técnicos, y el contacto convivial se dio a través y con ellos.

Finalmente, el streaming. Este *octavo nivel*, esos distintos formatos y el espesor de signos que crean permitieron performar en una intermedialidad nueva, poniendo ante nosotros una obra íntima y emocionante, a la vez que reflexiva, donde coexiste el lenguaje actoral, -corporal y gestual-, papeles escritos, palabras en el panorama proyectadas, palabras en el suelo, la mirada de la cámara, la ausencia de público pero el receptor colocado más íntimamente en nuestro ojo, que ve muy próxima a la actriz, escucha su voz y hasta la respiración de la misma. Actriz y directora pudieron verse en ese “estreno” junto a otros asistentes “virtuales”. La actriz se vio como otra, en ese cine mediado por comunicaciones de whatsapp, cada uno en el living de su casa.

Observamos tanto el fenómeno transmedial (De Toro, p. 2007) entre los diferentes soportes como el intermedial entre los distintos sistemas sígnicos. Estos procesos van desde la poesía de la autora empírica Olegaria Machado Amor, al texto literario, la adaptación, la palabra dicha en escena, y la escritura en papel, piso y panorama. Se produce una transmedialidad que culmina en intermedialidad (Sánchez-Mesa y Baetens, 2017) sincrónica del streaming para el receptor. En la necesidad de superar el ruido comunicacional, observamos y proponemos que verba y gesta se dimensionan, enfatizan y multiplican, transformándose en signos tautológicos privilegiados.

Olegarias

El hábito de retracción se ha hecho en mi vida una constante a la que no puedo sustraerme.(Olegaria)

Frase textual de Olegaria, frase que podemos asimilar a nuestro distanciamiento social en pandemia. La puesta conjuga entonces texto, gesto, imagen y espacio en un modo combinatorio particular del tiempo que se despliega en sincronía y diacronía. Oímos, entonces, cinco voces : la voz de la actriz espontánea, la voz de la actriz que presenta hechos de Olegaria, la voz que narra en pasado los sucesos y la voz en el diálogo directo. Y, en el fondo, la voz del canto. Todas esas voces hablando de las Olegarias que somos y que fueron. El amor es cruel, pero Olegaria supo que todas las palabras son dichas para el viento, aún las escritas en el mármol monumental.

"Verba volant, scrīpta mānent" dijo Cayo Tito al senado romano. Ese ruido comunicacional propio del giro medial (Mora, 2014), obliga a multiplicar cantidad e intensidad para significar posverdades (Llorente, 2017) que estallan, como los poemas al viento que recitaba la autora desde su balcón.

Referencias

- Cubillo, R. (2014). "La intermedialidad en el siglo XXI". En *Diálogos, Revista Electrónica de Historia, Universidad de Costa Rica, VVol. 14 No. 2*.
- De Toro, A. (2007). *Dispositivos transmediales ,representación y anti -representación .Frida Kahlo : Transpictorialidad -Transmedialidad*. Universidad de Leipzig.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Gil González, A. y Pedro Javier Pardo. (2018). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad. Orbis Tertius*.
- Guarinos, V. y Ana Sedeño. (2013). *Narrativas Audiovisuales Digitales: convergencia de medios, multiculturalidad y transmedia*. Fragua.
- Llorente, J. (2017). "La era de la posverdad:realidad vs percepción". *Revista Uno, N° 27*.
- Mora, V. (2014). "Acercamiento al problema terminológico de la narratividad transmedia." *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital. Delirio. Vol.3, N°1*.
- Saint-Gelais, R.(1999). "Adaptation et transfictionnalité." En Mercier, A. y E. Pelletier.*L'adaptation dans tous ses états*. Nota Bene.
- Sánchez-Mesa, D. y Jan Baetens. (2017) Literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la literatura comparada, Los estudios culturales y los *new media studies*. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 27*.
- Souto, S. *De apellido amor*. (2020) (pdf).
- Souto, S. y Pilar Cartagena. "Entrevistas". Teatro Solis. Equipo de Estudios Transmediales. <https://www.teatrosolis.org.uy/PROGRAMACION/Pensatorio-teatral-uc1465>
- "Pensatorio Teatral". Teatro Solis. <https://www.youtube.com/watch?v=Bgt629JYKwo&t=752s>
- Villena Saldaña, D.2017 "Era posverdad: comunicación, política y filosofía". UNMSM.

3.- Era como que bailaba de Raquel Diana. Un cuerpo como categoría epistemológica en una puesta ex - puesta por streaming.

Pilar de León

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR)

Centro de Investigación, Documentación y Divulgación de Artes Escénicas (CIDDAE)

GETEA (UBA)

piludeleon@gmail.com

Transcribo la crónica que respecto a esta obra escribí para divulgar, constituir y plasmar una investigación de cuatro unipersonales junto con mis compañeros y compañeras del Equipo de Estudios Transmediales del Centro de Investigación, Documentación y Divulgación de Artes Escénicas (CIDDAE) del teatro Solís y de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de Montevideo – Universidad de la República.

Una nueva versión de *María Woyzeck*, el monólogo inspirado en la obra de Georg Büchner. La actriz Elisa Fernández, quizás conocida por su alter ego Eli Almic, interpreta a una María muy particular en el Ciclo *Ellas en la Delmira viaja* del Teatro Solís. Una posibilidad de ver teatro por *streaming*.

Desde casa uno se detiene en la mirada... esa mirada inexistente... de una mujer pariendo, trayendo al mundo lo que sabe hacer: un hijo... Mirada inexistente para el hijo... Y ella, escucha asombrada las palabras extrañas de cada uno diciéndole cómo actuar... porque hay que “saber criarlo”, le dicen,... ¡cómo si ella no supiera! Desde el fondo del alma ella acepta que el sustento viene del “otro”, del padre de familia... pero ella sabe... claro que sabe... María pasa a ser todas las Marías... cada María encerrada en su reclusión más íntima, más atroz, más desolada... Una soledad que la lleva a creer en el “otro”: portador de vida pero también de muerte. Portador de un cuchillo oxidado que se clava tantas veces como alaridos de “Traele plata”... a ese hijo que ella supo hacer pero no pudo sostener... ¿no pudo? Porque en el camino rojo que atravesaba su escenario, sus orejas habían brillado, su cuerpo se había movido, casi con espanto... al ritmo... ¿qué ritmo?... De la vida/muerte... Brillos que cantaban esperanzas rotas, caminos vacíos, llantos perdidos, al compás “macabro” de su fantasía.

El objetivo de esta transcripción es entrar en el argumento y la sensibilidad que me provocó como investigadora y espectadora, una obra que es teatral pero que se había filmado en la Sala Zavala Muniz del Teatro Solís el 12 de marzo de 2021 en coordinación con el Equipo de TV Ciudad y que había sido transmitida por *streaming* el 20 de marzo a las 20 horas. Una forma nueva de enfrentar el problema mundial de la pandemia de Coronavirus en el Teatro oficial de Montevideo. Mi inquietud en esta oportunidad implica poner en el campo analítico el argumento de la obra con el cuerpo de la actriz- personaje como categoría epistemológica, cultural y semiótica dentro del marco conceptual de las reflexiones transmediales de Alfonso de Toro. Seguiré el hilo de la crónica para ir

desglosando y escribiendo acerca del desarrollo escénico de ese cuerpo en el campo de la construcción teórica postmoderna y postcolonial.

Es un hecho que la oposición cuerpo –alma ya no funciona, por lo tanto analizaremos las palabras y los movimientos, cambios de vestimenta y espacios escénicos como un todo en el contexto teatral, con el elemento que suma a la mirada como espectadora, la mirada del técnico del audiovisual que enfoca ya donde cree pertinente, ya donde se lo indica la directora y dramaturga Raquel Diana que reescribe la obra con esta Dirección de *streaming*. Ese cuerpo expuesto, por lo tanto, es el lugar de producción, de significación y disseminación de huellas tanto culturales como artísticas a la hora de analizarlo. Sabemos que es la sombra de lo que sería un espectáculo en vivo pero no deja de tener una evidente eficiencia a la hora de reflexionar sobre las relaciones de poder hegemónicas sobre el cuerpo.

En el Cuadro1 María Woyzeck se presenta. Del escenario, atravesada, una fila de luces rojas nos encandila y su figura aparece como una sombra entre objetos claros y concretos: Un sillón, un bolso, una cajonera de peluquería, una caja de herramientas, que provocarán climas en los distintos momentos y apelarán a nuestra imaginación a la hora de percibir espacios. Esa minimalista propuesta escenográfica permite que el cuerpo de María se destaque en un vacío escénico que habla de su infinita soledad. La vemos de acuerdo a sus palabras y a sus movimientos disidentes con lo que dice, como si ese movimiento delatara su estado de ánimo: en medio de la calle, olvidada en el aeropuerto, de contrabando en otro país, metida en una casa sin haber sido invitada, todas y muchas más revelaciones que la presentan desoladoramente sola. Y nos detenemos en su mirada fija para acompañarla en el supermercado paseando un carro vacío de compras, tapada con hojas de diario, en su casa de lata, o de cartón, o de plástico, en los bordes de la miseria, en los bordes de sí misma, en el centro de nada.

Y ese cuerpo en el escenario casi vacío es melodía cuando canta, es portador de ideología, porque es un cuerpo teatral. Él mismo es escritura, portador de lengua. Dice Alfonso de Toro que a medida que se produce la ruptura y confrontación del teatro aristotélico, “el cuerpo representa en sí, con su materialidad, su historia y su conocimiento un medio autónomo: él es su propio medio de comunicación y no ‘función’ en relación con una tercera instancia” (de Toro, 1998, p.141)

La elección del sillón en el Cuadro 2 para marcar el momento del parto y los días de hospital provocan una semiosis interesante: cuerpo en reposo, cuerpo en acción y también María sola con su cuerpo. Se denota la soledad del parto y se connota la imagen de vida que ese cuerpo puede dar. Porque en ese mismo espacio, en ese mismo lugar se producirá la última escena de la obra, como cierre macabro de la dualidad vida/ muerte.

Cuando nació su hijo, ella dice:

-“Que lo mirara. Me dijo la señora en el hospital. Con una sonrisa suave me lo dijo: que lo mirara... Cuando por fin salió de adentro de mí, dejé de gritar, y no quise ver...” (Diana, 2020, p. 2) Y su cuerpo se retrae. El cuerpo se despragmatiza, se desemantiza (de Toro, 1998). Ese cuerpo que gritaba ahora ni siquiera mira. Ese cuerpo que produce vida, rajado por el niño, prefiere la quietud y la indiferencia.

Virginia Guarinos (2007, p.p.17-22) habla del quiebre de las normas narrativas establecidas y no escritas que provocan el caos constructivo en los lenguajes, como un aspecto de la hibridación. Alfonso de Toro (1998) habla de la hibridez como estrategia. La estrategia transmedial imbrica los medios de comunicación con sus respectivos sistemas sígnicos y mundos virtuales. Entonces, cuando en el Cuadro 3 María se va acercando a la cámara en un haz de luz para presentar a Fran diciendo “Fran puede ver los pliegues del mundo, ver las cabezas que salen de la tierra, es el hombre más bueno que conocí”, esa mirada fija, esos primeros planos que seguramente en el teatro presencial no podrían verse, acercan a un personaje María (que como digo en la crónica puede presentar a todas las Marías, antonomasia de las mujeres asesinadas por sus parejas) surge el concepto de agencia²³ respecto al lenguaje que le atribuye Judith Butler (2004, p.16). Esta citación que se repite muchas veces en toda la obra de lo bueno que es Fran, habilita a que cuando suceda que él la descubre en su supuesta infidelidad se sienta con derecho a matarla, la acción o consecuencia performativa sea el asesinato porque “él es bueno”. Ella lo habilita. Y la mirada fija de ella en primer plano, a nosotros o nosotras, espectadores o espectadoras, nos enfrenta a una verdad patriarcal, a una responsabilidad política. Somos interpelados o interpeladas por la perlocución²⁴ lingüística. Raquel Diana explica en un Pensatorio organizado por nuestro equipo que antes a los femicidios se les llamaba “crímenes pasionales” y que justamente se trataba de un atenuante. Y cuando se le preguntaba al asesino por qué había matado a su pareja, respondía “porque tenía que matarla” como un derecho o una obligación por haberle sido infiel.

En el caso de María Woyzeck el acto de infidelidad no está claro, ella sale a bailar, se maquilla y TM le ha comprado caravanas de brillantes. Y ha bailado con él. En este Cuadro, los brillos, el cambio de ropa, las caravanas que se prenden y se apagan muestran a una María que quiere ejercer

23 Dicen los traductores Javier Sáez y Beatriz Preciado “Hemos decidido traducir “agency” por el neologismo “*agencia*”. El concepto butleriano de “agencia” se opone a la noción de libertad soberana (*sovereign freedom*) y a la noción de autonomía [...] Butler va a pensar en términos de agencia, viendo la Performatividad. (p.73 en Butler,2004)

24Austin considera los actos de habla perlocutivos a aquellos que tienen una consecuencia.

su libertad soberana de salir de su casa, de divertirse, de bailar, de sentir que vale la pena algo de la vida, pero mientras explica cómo conoció a TM dice “Soy tan hija de puta que debería acuchillarme a mí misma, ya lo sé” (versión de la actriz Elisa Fernández). Interesa acá la fuerza ilocutoria ²⁵del lenguaje. Porque Raquel Diana escribe “Soy tan mala que debería acuchillarme a mí misma” (2020, p.6) Acá parecería que la interpretación de la actriz de las palabras de la dramaturga dan un matiz en las consecuencias o en aquellos aspectos del lenguaje que construyen al sujeto. La fuerza signica de “hija de puta” pone en relieve, en principio el hilo de la división “mujeres de hogar/ mujeres putas/ y “mala” acentúa la dualidad “mujeres buenas/ mujeres malas”. Pero el refuerzo de esa frase “ya lo sé” enfatiza la posibilidad de que la amenaza del femicidio sea consciente y por lo tanto más intensamente realizado a sabiendas de que pueda suceder, como una provocación a la posibilidad de que éste no se produzca.

María repite infinidad de veces que Fran trae plata para el niño y para ella, a pesar de que nunca come con ellos y que cuando ella trabaja como peluquera es objeto de maltratos. Naturaliza de algún modo al dador universal y da la sensación de que una mujer con más clase puede maltratar a otra mujer, con la sumisión con que acepta el maltrato de su clienta. Allí, en la cajonera de peluquería, también guarda sus secretos y sus caravanas, que cuando son recibidas de TM son “de brillantes” y cuando son descubiertas por Fran son simple bijouterie. Elementos de la puesta en escena que transitan por el proceso de secretos a posibilidad de que se descubra su secreto. Y muestran una dualidad: cuando ella baila con TM “era como que bailaba con Fran”. El amor-devoción hacia el padre de su hijo, la figura de ese hombre (que no está loco) desmantela la posibilidad de ser soberana de su propio cuerpo.: el sueño del príncipe que se expresa en la canción que la rapera Eli Almic (alter ego de Elisa Fernández), compone:

Carroza de oro, como Cenicienta
Y los caballos no toman agua
Quieren vino, vino, quieren vino, vino

Es un sueño connotado en una actualidad nueva pero que sin embargo permanece

El cuerpo de María, baila, se retuerce, hasta quedar arrodillado junto a una caja de herramientas donde hay un pantalón de Fran. Hace un descubrimiento con la ropa de Fran, él tiene semillas en su pantalón, numeradas, clasificadas. Pero él no está loco. Ese cuerpo que morirá se sienta en el sillón

25 El acto de habla ilocutorio para Austin es cuando se hace lo que se dice

y se paraliza.

La conciencia de que con el acto que cometió al bailar con TM su cuerpo merece morir es índice epistemológico de que hoy seguimos enmarcados por una fuerza perlocucionaria, por la amenaza, por la herida. Hay cambios culturales que no se han producido. “Tenía que hacer algo que no se lo decían los pliegues, ni las cabezas ni el maíz” Y el cuerpo de María sentado, inmóvil, mirando fijo, en un primer plano. Teatralidad que pone todas las miradas en ese cuerpo, en esa mirada y en el lenguaje que transmite una fuerza perlocucionaria que en la crónica clasificamos como “macabra” pero que hoy después del análisis podemos declarar como “un ritual repetido en el tiempo”, que se excede a sí mismo hacia el pasado y hacia el futuro.

Para concluir la ponencia me hago eco de las palabras del personaje:

Al final todo se va a la mierda.

Un día todo se va a la mierda.

Cuadro 10 (María muere)

Fran tenía un revólver que había comprado en la feria.

Él no sabía que yo sabía. No sé por qué prefirió ese cuchillo tan viejo, oxidado, sucio.

Dijo que tenía que hacer algo, que no se lo decían los pliegues, ni las cabezas, ni el maíz. Algo.

¿Qué es?

Te tengo que matar.

Las expresiones operan como amenazas contra el bienestar físico, constituyen el cuerpo pero también lo matan. Y se comprometen con un proceso interminable de repetición y citación.

Mientras la sangre corría por el piso yo pensaba: y ahora quién va a limpiar todo esto.

El niño, no. No sabe usar trapo ni balde.

Tomá otra, decía él, ¿querés más? ¿Cuántas se precisan?

No sé...

No me dolía tanto como el parto, por eso no grité.

Me asustan los ruidos de mi cuerpo al desgarrarse.

Catorce puñaladas fueron, más o menos.

Yo no las pude contar bien y el niño solo sabe hasta el número diez.

Fran tiró el cuchillo al río. Nunca lo van a encontrar. Al cuchillo.

¡Fran!

El niño... Traele plata. (Diana, 2004,.13)

Y digo desde mi crónica como espectadora y desde mi sensibilidad como mujer “María pasa a ser todas las Marías...cada María encerrada en su reclusión más íntima, más atroz, más desolada”. María se ex – pone. Se categoriza epistemológicamente. Sale de sí, en el teatro, en el streaming, en la sociedad patriarcal, en la cultura occidental donde los ritos se vuelven mecanismos de poder. Y culmino mi ponencia acompañando a Sáez y Preciado cuando dicen que es necesario: “[...] entender las complejas redes del poder, redes contra las que, ante todo, sigue siendo posible luchar” (en Butler, 2004, p.13)

Bibliografía consultada

Butler, J. (2004). *Lenguajes, poder e identidad*. Traducción y prólogo:

Javier Sáez y Beatriz Preciado. Editorial Síntesis.

De León,P.[Pilar de León] (17 de marzo de 2021).*Era como que bailaba*.

<https://www.facebook.com/86461123691003/posts/3962075160517913/>

De Toro, A.(1998) .Reflexiones sobre fundamentos de investigación

transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro

en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la

“hibridez” e “inter-medialidad”. [Conferencia dictada en Stuttgart en

el “III.Internationales Symposium zum modernen Theater

Lateinamerikas”, llevado a cabo del 11 al 13 de junio de 1998]

(inédito)[Archivo PDF] p.p.138-144

<https://home.uni-leipzig.de>

Diana, R. (2020). *Era como que bailaba* (texto inédito)

Guarinos, V. (2007). Transmedialidades: el signo de nuestro tiempo. *Comunicación*, n^o 5, p.p. 17-22.

4.- Casi Dahiana. Obra Heterogénea e Híbrida.

Maicol Terra Silveira. Estudiante de Grado UdelaR-Montevideo - CIDDAE-

La obra *Casi Dahiana* fue escrita y actuada por Leonor Chavarría, docente y actriz egresada de la EMAD (Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático), y nos cuenta las vicisitudes de una mujer rural de escasos recursos económicos con aspiraciones artísticas. El Unipersonal se estrenó el 12 de noviembre del 2020 en el Teatro Stella D'Italia, con la pandemia del COVID-19 presente pero aún dormida en nuestro país. Posteriormente, con la pandemia en su apogeo, la obra participó del ciclo *Ellas en la Delmira* y se emitió vía Streaming el 17 de abril del 2021. El pasado 5 de Junio la obra se emitió por televisión por el canal TV Ciudad.

Si seguimos las ideas de *Homogeneidad y Heterogeneidad* propuestas por Antonio Cornejo Polar en su trabajo “El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto socio-cultural” debemos decir que esta obra es heterogénea. Entiéndase que, según este autor, la *Homogeneidad* es cuando se da “...la movilización de todas las instancias del proceso literario dentro de un mismo orden socio-cultural...” (1978, p.11) y se entiende como *proceso literario* a “...la producción, el texto resultante, su referente y el sistema de distribución y consumo...”(1978, p. 11). En este trabajo extenderemos el concepto de *Proceso literario* y lo aplicaremos al hecho teatral ya que entendemos que es una idea que aplica a la perfección con cualquier hecho artístico, lo llamaremos Proceso artístico.

Dentro del *orden socio-cultural* haremos una distinción siguiendo lo propuesto por Gustavo Remedi en su libro *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. El autor sostiene que la *alta cultura* es “...el pensamiento científico o lo legítimo y aceptable...” (2021, p.15), lo que está en la *órbita de la academia y el Estado*; mientras que la *cultura popular* “...ofrece, sin embargo, una vía de acceso a realidades específico-concretas a través de las que se configuran y expresan subjetividades emergentes...” (2021, p.15) y se encuentran por fuera “... del dominio exclusivo del estado, y ciertamente ajena a la órbita académica...” (2021, p.15).

En el caso de *Casi Dahiana* existe en una primera instancia de presentación un elemento fuera del Proceso artístico: *La producción* estuvo a cargo de una cultura inmersa en la *alta cultura*, el *texto resultante* responde a la *alta cultura* al igual que el *sistema de distribución y consumo*, los afines al teatro pudieron ver la obra en el Teatro Stella. Pero el *referente* está por fuera de la *alta cultura*, corresponde a la *cultura popular*, la protagonista accedió a los niveles básicos de educación y es afín a los postulados de la autoayuda y new age.

En la exhibición por Streaming la obra mantiene *La producción y texto resultante* dentro de la *alta cultura* y el *referente* perteneciente a la *cultura popular* mientras que el *sistema de distribución y*

consumo se vio levemente modificado. Los consumidores de la obra debieron abonar su entrada virtual y recibieron un mail con las instrucciones y un link para lograr ver el espectáculo a la hora y fecha indicada desde sus hogares. La posibilidad que los espectadores tuvieron de ver la obra desde la comodidad y seguridad de sus casas habilitó a muchas personas a ver la obra desde distintos puntos del país, no les fue necesario trasladarse hasta la capital, o hasta la ciudad vieja, para poder verla. Pero para acceder a esa posibilidad era necesario que los usuarios tuvieran un conocimiento mínimo en el manejo de computadoras y navegación en web. Visto esto se podría decir que el *consumo* siguió siendo para el público próximo a la *alta cultura*, perdiendo al público que no es alfabetizado digital y ganando al que se encuentra lejos del Teatro Solís.

El Streaming, el *sistema de distribución* hoy es un medio muy difundido y de gran aceptación social aunque aún le es algo extraño a los círculos de la cultura legítima, a la academia. Se recordará, por ejemplo, la polémica de la película de Martin Scorsese *The Irishman*, estrenada por Streaming, y los premios Oscars. Polémica que fue perdiendo peso. En la pasada edición de los Oscars se premiaron, sin tanta reacción, a varias producciones estrenadas por Streaming. Sin dudas el cierre de los cines tuvo mucho que ver en que esa polémica se apagara. Este ejemplo ilustra cómo el formato Streaming está hoy en pleno proceso de legitimación. Volviendo a *Casi Dariana* diremos que el *sistema de distribución y consumo* varió levemente pero aun respondiendo a la *alta cultura*.

Tanto la emisión por Streaming como la televisada tienen idénticos elementos en su Proceso artístico, la variación está en el *sistema de distribución*, el cual afecta directamente al *consumo* y al *texto resultante*.

Pierre Bourdieu en su libro *Sobre la televisión* afirma que

la televisión puede (...) ocultar mostrando. Lo hace cuando muestra algo distinto de lo que tendría que mostrar si hiciera lo que se supone que sea ha de hacer (...) y también cuando muestra lo que debe, pero de tal forma que hace que pase inadvertido o que parezca insignificante, o lo elabora de tal modo que toma un sentido que no corresponde en absoluto (1997, p. 24).

En este apartado Bourdieu habla sobre la televisión y las noticias pero nos parece relevante hacer notar lo delicado de la imagen puesta en pantalla. La línea "...cuando estuvieron viviendo en el pueblo se lo vio con una muchacha que desapareció..." declamada en teatro puede sugerir otra totalmente distinta si en la filmación para Streaming y televisión se ve a la actriz decirlo desde un

contrapicado. Vista en teatro el espectador podrá ver algún gesto, el arquearse hacia adelante, una variación de la voz que insinúe un secreto, un rumor de barrio. Si vemos esa frase desde el contrapicado y con un gran foco a la espalda de la protagonista, veremos, probablemente, a un personaje poderoso, el arqueado hacia adelante puede ser inquietante, la imagen de esa mujer enorme y que se nos viene arriba diciéndonos que la ex novia de quien fue su pareja desapareció, el espectador podrá entender esto como una amenaza ¿nos está diciendo que ella la desapareció? Ciertamente no, pero el encuadre y la luz puede modificarnos la percepción y hacernos ver otra obra. Después de todo para la puesta en pantalla se “...Llevan a cabo una selección y luego elaboran lo que han seleccionado...” (Bourdieu,1997 p.25).

La mirada guiada del espectador es originada por un grupo que “selecciona” y “elabora lo seleccionado”. Para la grabación de *Casi Dahiana* se utilizaron cámaras en los laterales y de frente que grabaron íntegramente la obra para que luego se seleccionarán tomas. Este seleccionado nos da un nuevo *texto resultante* y una nueva autoría, *la producción*, ambos, aún, pertenecientes a la *alta cultura*,

Podría intuirse que el *consumo* en el caso de la emisión televisiva fue hecho por personas próximas a la *cultura popular*. Creemos que esa intuición no es del todo correcta. La obra se emitió las 22 horas del sábado 5 de junio por TV Ciudad, un canal que no es de TV abierta, pero al que se puede acceder de manera gratuita utilizando VeraTv, la misma página en la cual se emitió de forma paga el Streaming del 17 de abril. El hecho de que el consumidor no tuviera que abonar su entrada seguramente originó una retención de público menor, al no abonar por el visionado el consumidor no contó con el estímulo económico para quedarse frente a la pantalla. Si la obra o el formato no cumplía con sus expectativas podía dejar de verla sin consecuencias. Esto nos lleva a entender que quienes realizaron el *consumo* por TV son personas afines al Teatro y con cierta alfabetización digital y/o televisión paga.

Entiéndase que llamamos obra de Teatro tanto a lo exhibido en el Teatro Stella como a las posteriores emisiones en Streaming y televisión, pero, por el obligado recorte de imagen de las pantallas, nos encontramos frente a una experiencia distinta a la presencial. Es un híbrido entre una obra de teatro y un producto para medios audiovisuales. Un híbrido más en una obra que habla todo el tiempo de la hibridez, del *Casi* ser otra cosa, pero no llegar a serlo del todo por tener elementos de un estado anterior que son imposibles de eliminar o sustituir.

Para hablar de hibridación nos apoyamos en Nestror García Canclini, en su libro *Culturas híbridas* nos dice que entiende “...por hibridación procesos socioculturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas...” (2001, p. 14).

A nivel hermenéutico *Casi Dahiana* es una obra que gira en torno a la tensión entre dos *estructuras o prácticas*, tensión que es resuelta con una hibridación. Ya se habló de la primera, Teatro/pantalla, y su resolución fue una obra de teatro filmada con agregado de sonido en postproducción y la obvia selección de planos. El resultado no es estrictamente una obra de teatro que da al espectador una sensación envolvente y la libertad de recorrer con la mirada todos los detalles del escenario, ni un producto televisivo al cual se puede interrumpir con cortes comerciales ni ajustarse y recortarse libremente para que dure una hora. Estamos frente a un híbrido.

Como se dijo al inicio la protagonista es una mujer rural que aspira a ser artista, para lograr ese objetivo deja el campo, pero no se traslada a una gran urbe, se radica en un pueblo semi rural. *Semi rural*, lo que no es netamente campo ni netamente una ciudad, un punto medio en el cual los habitantes viven en terrenos contiguos más o menos reducidos y tienen un relativo acceso ágil a servicios pero que mantienen estrechos vínculos con tradición rural, las asociaciones rurales tiene gran peso en la comunidad y las yerras son un evento de gran popularidad. El pueblo semirural en el cual transcurre buena parte de la historia es un *híbrido*.

En la búsqueda de convertirse en artista ella tendrá la oportunidad de crear algunos espectáculos. Las ficciones creadas por el personaje tendrán todas una fuerte carga autobiográfica, en sus espectáculos se nos cuenta mucho sobre el pasado y el presente, se nos aclaran varios puntos sobre sus proyectos, anhelos y se nos devela la cosmovisión de la protagonista. Asistimos al encuentro entre la ficción y la vida, a su hibridación en autoficción.

Cierto es que por estos trabajos ella no recibe ninguna paga. Su actividad oscila entre el desempleo y el trabajo sin ser ninguna de las dos. Una parte del contrato se cumple, la de ella, la otra es ausente haciendo que la relación no se pueda catalogar como vínculo laboral. La encontramos en un cruce, en el trabajo no remunerado.

Por último una hibridación más. Para la escenografía se utilizó únicamente inflables transparentes de plástico. Estos inflables (llenos de aire) hicieron de agua, de monte, de banco y, quizá, de útero. El aire nunca fue aire pero el agua, el monte y el banco nunca estuvieron en escena, el espectador debía interpretar esto, darle rasgos de otra cosa a lo presente, transformarlo en algo más pero sin lograr desprenderle sus características. Hibridar ese plástico lleno de aire para leerlo como otra cosa a la que nunca llegará a ser.

Bibliografía:

Bourdieu, P. (1997). Ocultar mostrando. *Sobre la televisión*. pp 24-29.

García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas*. Paidós.

Chavarría, L (2021). *Casi Dahiana*. (texto inédito)

Cornejo Polar, A. (1978) El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n° 88, (pp 7-21).

Remedi, G. (2021). La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya. en Gustavo Remedi (ed), *La cultura popular en problemas. Incursiones críticas en la esfera pública plebeya*. (pp. 15-24). Zona editorial.

Equipo en mesas redondas: GETEA y AINCRIT.

En el mes de agosto se participó de la Mesa Redonda I: Teatro Solís de Montevideo; streaming y ficción sonora. Reinventando las artes escénicas, coordinado por la Doctora Silvina Díaz en el marco del XXIX Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) , organizado por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), y por el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz”, por el Centro Cultural Paco Urondo y avalado por la Facultad.

La Mesa giró alrededor de algunos presupuestos interesantes en cuanto al origen del Equipo y las actividades realizadas desde el inicio de la pandemia con énfasis en 2021, sintetizando las intervenciones transmediales que implicaban nuestro trabajo investigativo. La recepción por parte de los académicos argentinos marcó nuestra singular forma de trabajar con el teatro oficial, y hubo de parte de Silvina Díaz un aporte en cuanto a las estrategias de gestión, de análisis y síntesis de las actividades que fue ponderada. La familiarización con la transmedialidad (zoom, streaming, spotify, podcast) provocó conclusiones respecto a las creaciones que en parte pueden considerarse híbridas, pero en definitiva resultan un proceso con líneas de fuga respecto a viejas metodologías de investigación. Se llegó a conclusiones interesantes en cuanto al consumo cultural y /o teatral: imposible volver atrás, todo implica un desarrollo vivencial de los medios y las prácticas que modificará a los actores en cuestión.

Por último, en el mes de octubre, la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT) nos convocó a las XII Jornadas Nacionales y VII Jornadas de Investigación Latinoamericana y Crítica Teatral para realizar una Mesa Redonda que fue coordinada por Marcelo Sienna. En esta oportunidad, otro grupo importante de académicos argentinos nos recibió para presentarnos, hablar de nuestros antecedentes, presentar las actividades realizadas por los distintos recursos transmediales. Iannina Gamarra presentó las estadísticas de recepción respecto a las

actividades ejecutadas. El intercambio fue positivo y abrió un camino de comunicación del Equipo con la otra orilla.

A la manera de conclusión

Este trabajo ha dado cuenta de una estrategia cultural para enfrentar la pandemia en el año 2021. Desde el punto de vista teórico, los aportes de la semiótica y los estudios transmediales sirvieron de marco para comprender la explosión de los fenómenos comunicativos que la circunstancia histórica propició. Estudiar un fenómeno como la respuesta artística del Teatro Solís frente a la pandemia constituye un comienzo que sin duda será proseguido en el futuro. Dar cuenta del presente tiene sus dificultades, dada la inmediatez y el involucramiento del yo teórico en la circunstancia. Hemos registrado una serie de acciones, que los lectores podrán asimismo visualizar o escuchar en los links indicados y comprobar, en la experiencia de lectura, síntesis y análisis, cómo se han procesado y prosumido los hechos artísticos. Se ha conversado, ha sido un año de muchos discursos sobre lo ocurrido, y esa expansión de discursos es indicadora de la imposibilidad de comprender, analizar, catalogar. Es visible como una cadena significativa que busca atrapar el objeto de deseo, la verdad de lo que acontece. Nuestro trabajo se inserta en esa espiral discursiva para permitir las visiones que cada lector pueda generar del material aquí presente. El zoom, el chat, las grabaciones, los soportes que permitieron operaciones comunicativas diferidas en tiempo y espacio, ya que muchos escuchaban lo grabado, o hablaban pero sin copresencia espacial. Un gran fenómeno de dislocación que anuló sistemas de signos y potenció otros. Como símbolo de esta atapa, nos queda la imagen de Pilar Cartagena intentando comunicar y en un gesto, buscar a ese espectador desconocido en una pantalla. El énfasis y el poder comunicador de esa mano que busca al otro a través de soportes, reconstruyendo el tacto, el aroma, la proxemia. De todos los discursos, este trabajo representa una aproximación a un año de producción. Y, como hemos indicado en el epígrafe, es la Naturaleza la que pone freno y modifica sustancialmente las condiciones de vida de los humanos, cuyo intelecto sobredimensionado choca inevitablemente con los límites, con la barrera de las rocas.

Bibliografía crítica:

AA.VV. *Estética del cine-Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós (colección Paidós Comunicación), 2008.

Abuín González, Anxo. "Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos". *Revista Signa* 17. *Universidad de Santiago de Compostela*, 2008, págs. 29-56. Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:signa-2008-17-0002/Documento.pdf>

Albéra, Francois (compilador). *Los Formalistas rusos y el cine*. Barcelona: Editorial Paidós (colección Paidós Cine), 1998.

Amícola, José y José Luis de Diego (directores). *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques, debates*. La Plata: Ediciones Al Margen, Colección "Textos Básicos", 2008.

Apprato, Roberto. *La ficcionalidad en el discurso literario y en el filmico*. Montevideo: Ediciones Yaugurú- Universidad Católica del Uruguay, 2014.

Aumont, Jacques-Marie, Michel. *Análisis del film*. Barcelona: Editorial Paidós (colección Cine), 1990.

Bajtín, Mijail. *Esthétique et théorie du roman*. París: Gallimard, 1978.

———*Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI, 1982.

Beauvoir, Simone de (1999).*El segundo sexo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana

Barthes, Roland (1986).*El grano de la voz en Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.

Block de Behar, Lisa. *Medios, pantallas y otros lugares comunes. Sobre cambios e intercambios verbales y visuales en tiempos mediáticos*. Buenos Aires: Katz, 2009.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Traducción Francisco Rivera. Venezuela: Monte

Avila Editores, 1991.

Bobes Naves, María del Carmen. "Teatro y Semiología". *Arbor CLXXVII*, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 497-508 pp.

Borges, Jorge Luis () *El hacedor "Borges y yo"*. Buenos Aires: DeBolsillo. Besson, Anne. *D'Asimov à Tolkien. Cycles et séries dans la littérature de genre*. París: CNRS, 2004.

Canclini, Néstor. *La Sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Montevideo: Katz Editores, 2010.

_____. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

Castro Sánchez, Mariángeles (2018). <http://Infobae.com.cdm.ampproyect.org>. *Maternal: cuando la maternidad se hace verbo*. 20 de octubre. Consultado: 24 de febrero de 2022

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Prólogo de Mabel Moraña. Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar" (CELACP) Latinoamericana Editores, 2003.

De Fleur, M.L. y S. Ball-Rokeach. *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona: Paidós, 1982.

De Toro, Alfonso. "Dispositivos transmediales, representación y anti-representación. Frida Kahlo: Transpictorialidad-Transmedialidad". *Comunicación n°5*, 2007, 23-65.

Dolezel, Lubomír. *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Madrid: Arco, 1999.

Fletcher, Angus. *Alegoría. Teoría de un modo simbólico*. Madrid: Akal, 2002.

Foster, Hal (compilador). *La Posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós, 2015.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La Literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Gil González, Antonio. *+Narrativa(s). Intermediaciones, novela, cine, comic y videojuego en el ámbito hispánico*. Salamanca, 2012.

Gil González, Antonio y Pedro Javier Pardo (eds.). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Orbis Tertius, 2018.

Grandes Rosales, M^a Ángeles y María José Sánchez Montes. “Posibilidades de un teatro transmedia”. Nodo “Narrativas Transmediales”. *Artnodes Revista de arte, ciencia y tecnología*. N°18. *Universitat Oberta de Catalunya. FUOC, 2016*. Recuperado de <http://artnodes.uoc.edu>

Gutiérrez Estupiñán, Raquel. “Intertextualidad: teoría, desarrollos, funcionamiento”. En *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*. Núm. 3, 1994.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--11/html/dcd92a92-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_17.html#I_0

Han, Byung-Chul (2020). *La agonía de Eros*. Barcelona: Herder.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. London: Methuen, 1985.

Jameson, Frederic. “Posmodernismo y sociedad de consumo”. *La Posmodernidad*. Selección y Prólogo de Hal Foster. Barcelona: Editorial Kairós, 2015.

Jenkins, Henry. *Convergence Culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Traductor Pablo Hermida. Barcelona: Paidós, 2008.

Jenkins, Henry, Sam Ford y Joshua Green. *Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red*. Traducción Xavier Gaillard Pla. Prólogo Carlos A. Scolari. Barcelona: 2015.

Kristeva, Julia. *Semiotiké. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969.

_____ *La révolution du langage poétique*. París: Seuil, 1974

_____ *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen, 1984.

Levé, Édouard (). *Autorretrato*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

Lipovetsky, Gilles (1992). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama. Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama, 2002.

Llosa Sanz, Álvaro. (coord.). *Universos transmedia y convergencias narrativas*. Caracteres 3.1., 2014.

Mattelart, Armand. *La publicidad*. Barcelona: Paidós, 2000.

- McLuhan, Marshall. *El medio es el masaje*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 1969.
- McLuhan, Marshall y B.R. Power. *La Aldea Global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1989.
- Mora, Vicente. “Acercamiento al problema terminológico de la narrativa transmedia”. *Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital. Vol. 3 N°1 mayor 2014*, págs. 11 - 40. Recuperado de <http://revistacaracteres.net/revista/vol3n1mayo2014/problema-terminologico-transmedia/>
- Morena, Marianella (2019). *No daré hijos daré versos*. Montevideo: Criatura.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Morris, Charles. *Fundamentos de la teoría de los signos*. Barcelona: Paidós, 1985.
- Pardo, Javier y José Antonio Pérez Bowie (eds.). *Transescrituras audiovisuales*. Madrid: Sial Pigmalión, 2015.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine- Una aproximación comparativa*. Madrid: Editorial Cátedra (colección Signo e imagen), 2009.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2008.
- Ryan, Marie-Laure. *La narración como realidad virtual*. Barcelona: Paidós, 2004.
- Rodríguez, Ángel. *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.
- Saint-Gelais, Richard. “Adaptation et transfictionnalité”. En A.Mercier y E. Pelletier (eds.). *L'adaptation dans tous ses états*. Québec: Nota Bene, 1999.
- Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine- Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Editorial Paidós (colección Cine), 2004.
- Sánchez-Mesa, Domingo y Baetens, Jean. “La literatura en expansión. Intermedialidad y Transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los New Media Studies”. *Tropelias. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 27, 2017, págs. 6 - 27. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5790815>

Scolari, Carlos A. *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Centro Libros PAF Grupo Planeta, 2013.

Scolari, Carlos A. “Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital”. *Anuario AC/E de Cultura digital*, 2014, págs. 71 - 81. Recuperado de https://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/activ/2014/Adj/Anuario_ACE_2014/6Transmedia_CScolari.pdf

Sepúlveda Cardona, Edwin Andrés y Carlos Suárez Quicerno. *Tranmedia literacy e intertextualidad* [recurso electrónico]. Medellín: Funlam, 2016.

Stanislavski, Constantin(1988). *Mi vida en el arte*. Buenos Aires: Quetzal.

Sorlin, Pierre. *Estéticas del Audiovisual*. Buenos Aires: la marca editora, 2010.

Van Dijk, Teun A. (ed.) *Discurso y literatura. Nuevos planteamientos sobre el análisis de los géneros literarios*. Trad. Diego Hernández García. Madrid: Visor, 1999.

Vaskes Sanches, Irina. “La transestética de Baudrillard: simulacro y época de simulación total”. *Estudios de Filosofía*, 38, 2008, págs. 197 - 219. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/ef/n38/n38a09.pdf>

Sobre los autores

Iannina Judith Gamarra Martínez, Escribana Pública egresada de Udelar. Desde el año 2008 integra el equipo del Teatro Solís, desempeñando tareas como asistente en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las artes escénicas (CIDDAE) desde el año 2016. Actualmente forma parte del Equipo de Estudios Transmediales (EET) desde el año 2021.

Pilar de León

Magíster en Ciencias Humanas: Opción Teoría e Historia del Teatro

Docente en la Universidad de la República, y en Formación Docente (ANEP)

Investigadora nacional e internacional, miembro de GETEA (UBA) y adscripta al CIDDAE (Teatro Solís)

Actriz, Directora, miembro de CIT Prometeus

Ha publicado numerosos artículos de arte e investigación y el libro *Metáfora y género* (2018)

Claudia Pérez

Dra. en Letras (UNLP-Argentina). Prof. Adjunta del Departamento de Teoría y Metodología Literarias (FHCE-Udelar). Investigadora de CIDDAE. Investigadora nivel I SNI, ANNI.

<https://exportevuy.anii.org.uy/cv/?>

[788f46c668a145ae6da60d92b09e4dacce921c7e75a7c9899714a880e3350f8dc84c297e2e925a5a85f91461872084f9e6744fc1d1f753497e7aed6d3030399d](https://exportevuy.anii.org.uy/cv/?788f46c668a145ae6da60d92b09e4dacce921c7e75a7c9899714a880e3350f8dc84c297e2e925a5a85f91461872084f9e6744fc1d1f753497e7aed6d3030399d)

Marcelo Sienna

Diploma en Gestor Cultural, Fundación Bank Boston (2003).

Ayudante de Arquitecto, IEC-UTU (1998).

Cursó estudios universitarios en Museología, Arquitectura y Archivología (Universidad de la República). Becario del Centro de Documentación Teatral/INAEM, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España (2006). Ha realizado cursos de especialización en curadurías

artísticas, montaje de exposiciones, conservación de documentos y obras de arte, fotografía, dibujo, pintura e historia del arte. Desde el 2004 es Encargado del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) Teatro Solís – Intendencia de Montevideo. Integra la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

Maicol Terra Silveira.

Librero. Estudiante de grado avanzado de Licenciatura en Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Colaborador honorario del Departamento de Teoría y Metodología Literaria (FHCE-UdelaR). Investigador asociado al CIDDAE/Teatro Solís. Integrante del Equipo de Estudios Transmediales (FHCE-CIDDAE).

María Soledad Álvez

Profesora de Educación Media en la especialidad Literatura egresada del Instituto de Profesores “Artigas” (IPA). Se desempeña como docente en institutos liceales de educación pública y privada de Montevideo (Uruguay). Estudiante avanzada de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE-UDELAR). Integró el Equipo de Estudios Transmediales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Se ha desempeñado como correctora de estilo en diversos artículos y publicaciones.

Damián Pérez Mezzadra

Magíster en Ciencias Humanas, opción “Teoría e Historia del Teatro” (FHCE-UDELAR). Profesor en Educación Media, especializado en Literatura (IPA). Técnico en Comunicación Social, opciones prensa y televisión (CETP). Actualmente doctorando en Letras (FHCE-UDELAR) y maestrando en Información y Comunicación (FIC-UDELAR). Ha publicado bajo seudónimos (Demian Cavern y Dante Linacero) dos libros ensayísticos sobre poéticas del rock uruguayo. Su segundo libro, *Canciones al Viento. La arquitectura en la poética de La Trampa 1991-2008*, fue galardonado en los Premios Nacionales de Literatura (MEC) en la categoría de premio único de Ensayos de Música y Arte de obras editas.