





Emanuel Andriulis

Daniela Bouret

Fernando Parodi

claudia pérez

Pablo Rueda

Marcelo Sienna

Coordinación:

claudia pérez

# **DIRECTORAS TEATRALES:**

## **MITOS Y TRANSGRESIONES**

**Viaje de una larga noche hacia el espacio propio**

## **Intendencia de Montevideo**

Intendente de Montevideo | Daniel Martínez

Secretario General | Fernando Nopitsch

Directora General del Departamento de Cultura | Mariana Percovich

Director de División Promoción Cultural | Jorge Navratil

## **TEATRO SOLÍS**

Directora | Daniela Bouret Vespa

Dirección Técnica (i) | Martín Blanchet

Gerente Administrativo y Financiero | Pablo Andrade

Encargado de Mantenimiento y Seguridad | Daniel González

## **Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas**

El acervo documental del CIDDAE/Teatro Solís integra el "Registro Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe", UNESCO.

Encargado | Marcelo Sienra

Investigadora | claudia pérez

Archiv logas | María Girard, Adriana Juncal

Fotografía y audiovisual | Santiago Bouzas

Asistentes | Iannina Gamarra, Jamila Rolim

Pasante Archivología | Cynthia Navarro

Pasantes UDELAR | Julieta Astol, Victoria Bon, Joaquín Giribaldi, Soledad Jackmanian, Mauricio Pérez, Rocío Reyes

  Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) / Teatro Solís - Departamento de Cultura, Intendencia de Montevideo, 2018

Realización | CIDDAE/Teatro Solís

Coordinación | claudia pérez

Investigación | Emanuel Andriulis, Daniela Bouret, Fernando Parodi, claudia pérez, Pablo Rueda, Marcelo Sienra

Documentación | CIDDAE, Galería Al Sur

Producción editorial | Susana Aliano Casales

Idea de portada | Marcelo Sienra

Fotos de portada | Laura Escalante, Nelly Goitiño, Elena Zuasti, Amalia Nieto

Fotos de la publicación | Colección CIDDAE

Traducción del poema de Elizabeth Bishop | Eloísa Figueredo

Imprenta | Mastergraf

ISBN impreso | 978-9974-8656-8-6

ISBN digital | 978-9974-8656-9-3

Esta publicación cuenta con el apoyo del "Fondo para proyectos con perspectiva de género del Departamento de Cultura", Intendencia de Montevideo.

Montevideo | Uruguay | 2018

# ÍNDICE

Agradecimientos .....	7
Introducción .....	9
Fundamentos del enfoque mítico .....	21
Contexto histórico y políticas culturales .....	29
Laura Escalante: clóset y creación .....	39
Elena Zuasti. Trabajo y autodeterminación.....	67
Nelly Goitiño. El éxtasis del pensamiento.....	89
Conexión no virtual. Dirección teatral, escenografía y artes plásticas vinculadas .....	115
One Art .....	127
Trayectorias.....	129
Sobre los autores.....	141
Bibliografía .....	145



## AGRADECIMIENTOS

Este libro nace de un deseo presente y de una idea antigua. Quiero agradecer a las personas que permitieron que esta mitopoiesis se materializara, emergiera. En primer lugar, a Jorge Navratil, por viabilizar y abrir nuevos horizontes al navío; a Daniela Bouret por izar las velas e infundirles viento; al equipo del CIDDAE, especialmente a Santiago Bouzas, Iannina Gamarra, María Girard, Cynthia Navarro y Marcelo Sienra, cada uno desde su especialidad, compañerxs. Al equipo de comunicación, Yamandú Lasa y Paola Tarallo. A quienes brindaron aportes testimoniales y materiales, desde el dato y el afecto, como generosamente lo hicieron Inés Escalante; Sergio Elena, otrora; Marisa Bentancur, Verónica Caissiol, Ramón Cuadra y Héctor Pérez; Danilo Pérez, con su memoria, Luis Masci y Julio María Sanguinetti, por brindarnos una entrevista. A Roger Mirza, por su sustento bibliográfico en investigación teatral. A todas las personas de teatro que comentaron, narraron, mencionaron distintos episodios que sirvieron para la construcción de memoria desde la memoria. A nuestros amigos y queridos cónyuges, que emitieron su opinión y observaciones sobre el material. A lxs investigadorxs que formaron parte de este proyecto, trabajaron y creyeron en él, valientes navegantes, Emanuel Andriulis, Daniela Bouret, Fernando Parodi, Pablo Rueda, Marcelo Sienra. Al Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, por el apoyo para concretar esta publicación. A Victoria Rodríguez, por sus esmeros fotográficos. A Susana Aliano, por embarcarse y cuidar mástiles y jarcias, escotas y botavara. Y al Gran Mar, que nos devolvió estas vidas en una ola.

**claudia pérez**



*The art of losing isn't hard to master; so many things seem filled with the intent to be lost that their loss is no disaster.*

**El arte de perder no es difícil de dominar; tantas cosas parecen dispuestas a perderse que perderlas no es ningún desastre**

Introducción  
claudia perez



# INTRODUCCIÓN

claudia pérez

Esta investigaci3n propone rastrear y evidenciar la labor de direcci3n escénica de tres mujeres uruguayas en la Comedia Nacional, mujeres provenientes de la actuaci3n, del profesorado, y abarcar en la línea diacr3nica figuras relevantes cuya importancia fundamentaremos. En toda *antología* existe un recorte conceptual, que no necesariamente tiene que ver con el valor, aunque así sea interpretado generalmente. Además, el valor está determinado muchas veces sociol3gicamente, por la fuerza de grupos dentro de los campos artísticos. Tiene relaci3n, la selecci3n, con el punto de vista que se aborda, la perspectiva, y aquí nos ocuparemos de aquellas mujeres directoras que asumieron un rol poco frecuentado por su género, pero no obstante supieron mantenerse en el campo del teatro ejerciéndolo y dando paso a las herederas, las contemporáneas. Ese es nuestro objeto de estudio. El eje que las atraviesa es la dificultad, la permanencia, la rebeldía y la transgresi3n.<sup>1</sup>

Una aclaraci3n: todo este trabajo investigativo está estructurado en torno a las estrofas de la *villanelle* de Elizabeth Bishop: *One Art*. Por tanto, encontraremos una estrofa, tercetos y un cuarteto, como ep grafos de cada capítulo. No le será difícil al lector o a la lectora seguir este hilo conductor e interpretar el porqué de esa guió poética. Porque este escrito no solamente pretende relevar sino también rescatar de la memoria figuras que de algún modo estuvieron vinculadas al equipo de investigaci3n, ya sea por la formaci3n o por la docencia. Y visibilizada a la distancia, la pérdida a la que alude Bishop es tal y también constituye una l tote. Es y no un desastre, es la ambivalencia entre el dolor de no ver más un rostro, pero también saber del fluir y del devenir. Por tanto, esta parte y esta concepci3n aseguran que deliberadamente pisamos tierra entre el dato y la interpretaci3n desde un yo investigativo factual y comprometido. La deliberada intenci3n de las cosas por perder, en ese lenguaje cotidiano que nos recuerda a Emily Dickinson, fija en los pequeños objetos lo que sucede en lo macro, entre la historia y la memoria.

Volviendo a la delimitaci3n de nuestro objeto de estudio, obviamos aquí el estudio de Margarita Xirgu, así como el de China Zorrilla.<sup>2</sup> Esta opci3n tiene como causa la decisi3n de rescatar figuras que aún no han sido estudiadas y de las que no abunda material bibliográfico. Es tiempo

1 Ya el CIDDAE había presentado *Mujeres en escena. Transgredir el escenario. Un acercamiento a las artistas en el Teatro Solís: 1856-1947*. Curaduría: CIDDAE. Diseño exposici3n: Fidel Sclavo. Direcci3n de investigaci3n y textos: Lic. Daniela Bouret y Lic. Gonzalo Vicci. Año 2010.

2 Como, por ejemplo: *La Xirgu*. Exposici3n. Curaduría de Daniela Bouret. Montevideo: CIDDAE, 2005. Bouret, Daniela. *Teatro Solís, historias y documentos*. Montevideo: IMM, 2004. Margarita Xirgu. Documentaci3n en Uruguay, Argentina y Chile. (DVD). Montevideo: CIDDAE, 2015.

de visibilizar directoras que, por determinadas razones —temporales, coyunturales, recientes—, no han tenido la suficiente atención.

Pueden hacerse algunas consideraciones:

1. El primer criterio de selección es *la resistencia y perduración activa en el campo teatral*. Y lo es, en efecto, por dos razones: el trabajo que costaba mantenerse en un puesto de avanzada y las condiciones mismas de precariedad económica del teatro, que llevaban a crear una mitología de sufrimiento para continuar en la profesión. Es interesante pensar en las actrices de ciertas décadas que debían adosarse a una figura masculina en la creación de una compañía. Así encontramos grandes duplas del radioteatro y del teatro (Elida Acosta-Edgard Cavallieri;<sup>3</sup> Maruja Santullo-Enrique Guarnero). Este fenómeno data ya del Siglo de Oro español, cuando inclusive las compañías tenían una constitución familiar. Aparecen entonces estrategias que analizaremos específicamente, como el ampararse a un varón de prestigio, estar bajo el paraguas de un crítico, por ejemplo; utilizar una treta del débil,<sup>4</sup> en definitiva.



2. Una segunda razón que lleva a sostener este criterio refiere a la postura estética y el lenguaje escénico que trabajaron. Las *irruptivas*, diría, como neologismo, porque irrumpieron; también son *disruptivas*, porque rompen, se rebelan. Leve y no tan leve diferencia semántica: aquellas que, por recato o por lanzamiento, adoptaron estrategias para imponer sus producciones en un campo y una profesión dominada mayormente por hombres, de la identidad genérica que fuesen. Esa actitud comporta una variedad de estrategias colectivas y personales, no muy alejadas de las habitualmente utilizadas para habitar en campos artísticos, pero intensificadas y sutiles. Iremos enumerando en cada caso esa tipificación de estrategias. ¿Por qué esa ruptura, ese lanzamiento, esa *diferencia* en el lenguaje estético, si la hay, y a qué se debe? Así, vemos la estética de este programa, destacando los autores, en una imagen *naïve*, de contenido accesible, firmada sin embargo.<sup>5</sup>

3. La tercera razón que sustenta este criterio es *la relación de su obra con su decurso vital*. Se me objetará que toda obra se

3 "Edad 'dorada' de la radio y sus radioteatros con estrellas muy nuestras como Elida Acosta y [Floral Caballieri], o Mora Galián con Marcelo Alcántara, que tanto realizaban piezas como *La Dama de las Camelias* o *El Conde de Montecristo*, así como también obras de autores nacionales como Juan Carlos Patrón." Grene, Ángel Luis. "Los radioteatros y sus viejas magias". <<http://www.lr21.com.uy/sociedad/7843-los-radioteatros-y-sus-viejas-magias>>.

4 Concepto utilizado por Josefina Ludmer (1985).

5 Estreno: 1977. Teatro Solís. Elenco: Omar Giordano, Dumas Lerena, Miguel Pinto, Enrique Guarnero, Eduardo Schinca, Delfi Galbiati, Estela Castro, Jorge Triador, Marina Sauchenco, Maruja Santullo, Horacio Preve, Eduardo Marzoratti, **Edgard Cavallieri**, Alejandro Pampuro, Nela Calo, Manuel Larriera, Carlos Barrios, Isabel Martínez, César Indarte, Modesto Benítez, Danilo Fernández, Carlos Ximénez, Cristino da Rosa, José Vidal, Eliecer Cantillo, Carlos Mario dos Santos Silva. Escenografía y vestuario: Carlos Carvalho. Asistentes en escena: Pedro Martines Martha, Lía Schauer, **Elida Acosta**. Ayudante de dirección: **Elena Zuasti**. (La negrita es mía).

vincula con el universo mítico del autor. Esta generalidad puede discriminarse en partes. Nos referimos a aquellas directoras que cultivaron una determinada *presentación de sí*, al decir de Goffman, frente al medio teatral, a los efectos de obtener el respeto necesario, y generaron una doble biografía (Eribon, 1993). Puede decirse que, en diferente grado y con matices, tanto Laura Escalante como Marianella Morena inventan/inventaron un yo social y se identificaron con un prototipo, identificación que no requiere que sean totalmente conscientes de ella. Parte de la observación y de la inclinación, de la posibilidad o —yo diría— grieta por donde se permite pasar/visibilizar a la directora. Aquí recurriremos a los estudios autobiográficos.

**4.** No es posible soslayar *la referencia y el análisis del contexto sociopolítico* de las décadas abarcadas. La historia se escribe muchas veces, por no decir casi todas, desde la hegemonía presente. Y desde la fundación de Teatro del Pueblo y el creciente compromiso social y luego político, las aguas del teatro se dividieron hasta la dictadura militar y después. Esta consideración tiñe y etiqueta a las creadoras según su filiación, sus compromisos o falta de ellos, según la perspectiva. Y la crítica, gran reservorio a tener en cuenta, no deja de pertenecer a ese entramado social que hace a las nociones de éxito o fracaso (Schucking, 1950). La estética, la validez, en cierta importante medida, dependen de estos puntos de vista. Lxs creadorxs muchas veces adhieren a la ideología dominante, o a un varón representativo de ella, a los efectos de obtener reconocimiento o prestigio.

**5.** Espacialmente, el Teatro Solís y la Comedia Nacional fueron sus ámbitos de trabajo y de lucha. Estamos, por tanto, recortando el campo, mutable por cierto según las épocas. Se notará que algunas predominaron durante la predictadura y se mantuvieron durante ella, otras advinieron durante la restauración democrática. El Teatro Solís fue el espacio simbólico, locativo, psicológico de sus trabajos. Hablamos aquí de un Solís en transformación, con el gran quiebre del cierre en 1998 y su posterior remodelación y reapertura. Sin embargo, muchas veces les fue otorgada la Sala Verdi, también perteneciente a Teatros Municipales y de uso de la Comedia Nacional. Actualmente la Sala Verdi depende directamente de la División Promoción Cultural y el Teatro Solís cuenta con la Comedia Nacional como elenco estable, además de la Orquesta Sinfónica y la Banda Municipal. Esa utilización de la “sala menor”, más allá de justificarse por las necesidades de las obras, habla también de llegar a un escenario “menor” y no “mayor” en el imaginario colectivo. El análisis de este punto presenta un problema, ya que las obras que más interesan por irruptivas o acordes al eje planteado se realizaron en salas “menores”. Sin embargo, la Sala Verdi pertenecía a la Comedia Nacional, y la Zavala Muniz está en el mismo edificio que el Teatro Solís. Consideraremos, por tanto, algunas producciones realizadas en la Sala Verdi y otras como el Teatro Victoria, donde también trabajó la Comedia Nacional.

El propósito de este trabajo es la *divulgación*, “que está muy ligada al periodismo científico, aunque también la puede hacer el investigador o institución a través de blogs, y redes sociales; se trata de extender los conocimientos científicos a la mayor parte de las personas, dándoles un interés actual, haciéndolos asequibles y amenas (imágenes, palabras clave, claros ejemplos,

vídeos...) para una audiencia no especializada en su campo (aunque también sean científicos de otros campos y ámbitos)".<sup>6</sup> La investigación teatral tiene un nivel académico, pero también este nivel de conocimiento que debe nutrir al espectador, al lector. Por eso, hemos elegido el *mito* como gran figura conceptual-sensorial de nuestra civilización.

Por tanto, citaremos en nuestro marco teórico algunos de los autores que han tratado el mito en la antigüedad y en la contemporaneidad, para explicarnos, entre otras cosas, lo que Rollo May llama *la necesidad del mito* (May, 1991) y Ariel Dorfman apoya (Dorfman, 1986). Un colectivo necesita mitos de explicación, de unión, aun en la disidencia. Del antiguo mito griego, colectivizador y transmisor de un orden, a los mitos globalizados, impregnados del espíritu del éxito comercial y masivo. El mito, más allá de los ataques del positivismo, persistió como una forma del ser humano de ver, sentir y pensar el mundo. Estas directoras constituyeron mitos, contruidos en parte conscientemente a partir de sus características personales, en parte transmitidos oralmente en el medio teatral, a través de innumerables anécdotas que fortalecían una determinada tipología.

Por otro lado, analizaremos estas figuras, que enumeraremos a continuación, teniendo en cuenta la relación entre su producción y su biografía. Oculta o develada, ese vínculo de lo "factual a lo ficcional" es reclamado por el análisis contemporáneo postestructuralista. No se trata de reeditar el determinismo social del siglo XIX, sino visibilizar obra-vida como un constructo, tallado entre tendencias, intenciones e intuiciones de supervivencia.

Nombraremos aquí las directoras que hemos seleccionado con una leve fundamentación: Laura Escalante, Elena Zuasti y Nelly Goitiño.<sup>7</sup> Para las generaciones más jóvenes algunos nombres son desconocidos, pero destacables porque abrieron un camino hacia una especialidad dentro del teatro, poco frecuentada por las mujeres. De hecho, la primera y la tercera comenzaron como profesoras, maestras, acercándose luego al teatro. En el caso de Zuasti, comenzó a partir de egresar como actriz de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) y, posteriormente, de la Comedia Nacional. Visiones de altos contrastes, de indiferencias y repudios políticos, debemos ver el camino hacia la dictadura y la recuperación democrática cruzado con el eje del feminismo.

La fundamentación somera puede dividirse en dos bloques: cuantitativo y cualitativo.

Desde el punto de vista cuantitativo, estas directoras fueron las que más veces dirigieron la Comedia Nacional, por tanto, forjaron lazos con el elenco, conocieron el ambiente, tuvieron que desplegar relaciones con el cuerpo técnico y dialogar con estéticas preexistentes y con agentes de poder. Es claro que excluimos la figura señora de Margarita Xirgu, de quien otras publicaciones se ocupan largamente.

Nos detendremos allí en la acotación temporal. Varias razones fundamentan esta elección. Ellas, las tres, fueron las históricas. A partir de la posmodernidad irrumpieron otras jóvenes di-

6 <<http://investigarlainvestigacion.blogspot.com.uy/2012/02/difusion-y-divulgacion-de-la.html>>.

7 Ver más sobre las directoras en el capítulo "Trayectorias".

rectoras que se impusieron en el campo teatral, con otro apoyo de los discursos y las prácticas de inclusión. Esas nuevas directoras se basan en el trabajo anterior, pero viven en circunstancias históricas diferentes, especialmente porque las políticas culturales y sociales favorecen el trabajo de los jóvenes y las mujeres y el acceso a emprendimientos y a la proactividad.

Desde el punto de vista cualitativo, las directoras históricas seleccionadas adquirieron renombre y peso crítico, más allá de que representaron ideologías políticas diferentes. Ese punto nos interesa sobremanera: la relación entre el discurso estético y la postura ideológica. Laura Escalante, nacida en 1906, comenzó a dirigir la Comedia Nacional en 1959 y dirigió once títulos; Nelly Goitiño, nacida en 1925, de un gran compromiso militante, dirigió en la década del ochenta (se llevaban una generación) y fueron seis títulos; Elena Zuasti (1935), diez años menor que Goitiño y su gran oponente ideológica, dirigió en la Comedia por primera vez en 1967 y en total nueve títulos. Todas comenzaron tardíamente en su vida a dirigir en forma profesional, lo que implica una línea investigativa del grado de acceso a tal profesión dentro del teatro y, en especial, en organismos hegemónicos. Otra relación particular y señalable es su vínculo con el saber, la formación intelectual sólida que poseían. Saber y decir constituyen, según Ludmer, una relación que construye la postura de las mujeres frente a la hegemonía masculina. Nelly Goitiño y Elena Zuasti fueron, además, actrices, a diferencia de Laura Escalante. Las tres, ya fallecidas, dieron lugar a una nueva generación de directoras, entre las que se destacan María Dodera, Marianella Morena y Mariana Percovich. Pero de ellas nos ocuparemos en otra ocasión. Queremos tratar aquí las bases que permitieron, entre otros cambios culturales, el acceso sistemático de las mujeres a la dirección teatral.

Es importante destacar que, en tanto sujetos de la investigación, nos colocamos en la doble vía hermenéutica. Por un lado, la metodología apunta a la objetividad y al acercamiento al objeto de investigación. Pero ese objeto es creado a la vez por los criterios que hemos seleccionado, que mostrarán una faceta de las directoras estudiadas. Nuestra condición de cercanía o pertenencia al medio teatral también nos coloca en el conocimiento del dato en su contexto coyuntural de emisión y demarcación.

Establezcamos una cronología de estas directoras en cuanto a su trabajo directriz con la Comedia Nacional. Procederemos en el ordenamiento ascendente por año.

<b>Laura Escalante: Montevideo 24 de agosto de 1906 -7 de junio de 2002</b>
1. <i>Lucrecia</i> , de Ángel Rama. Teatro Solís, 1959.
2. <i>El hombre, la bestia y la virtud</i> , de Luigi Pirandello. Sala Verdi, 1959.
3. <i>Las almas muertas</i> , de Nikolái Gogol. Teatro Solís, 1961.
4. <i>Epitafio para George Dillon</i> , de John Osborne. Sala Verdi, 1962.
5. <i>Kean</i> , de Alejandro Dumas-Jean Paul Sartre. Teatro Solís, 1963.
6. <i>Todo en el jardín</i> , de Edward Albee. Sala Verdi, 1972.
7. <i>La señorita Julia</i> , de August Strindberg. Teatro Solís, 1973.
8. <i>Así es si os parece</i> , de Luigi Pirandello. Sala Verdi, 1977.
9. <i>El zoo de cristal</i> , de Tennessee Williams. Sala Verdi, 1978.
10. <i>Hedda Gabler</i> , de Henrik Ibsen. Sala Verdi, 1979.
11. <i>El divino narciso</i> , de sor Juana Inés de la Cruz (con elenco de la Comedia, pero no dentro del repertorio). Teatro Solís, 1986.

<b>Elena Zuasti: Montevideo, 18 de mayo de 1935 - Montevideo, 8 de abril de 2011</b>
1. <i>Rockefeller y los pieles rojas</i> , de René de Obaldía. Sala Verdi, 1967.
2. <i>¡Ah, soledad!</i> , de Eugene O'Neill. Teatro Solís, 1968.
3. <i>Los días vacíos</i> , de Robert Anderson. Teatro Solís, 1975.
4. <i>El té de los jueves</i> , de Loleh Bellon. Sala Verdi, 1979.
5. <i>Trampa mortal</i> , de Ira Levin. Teatro Solís, 1980.
6. <i>La loca del Bequeló</i> , de Rosina Sosa. Sala Verdi, 1983.
7. <i>Las damas del buen humor</i> , de Carlo Goldoni. Teatro Solís, 1986.
8. <i>Lazos de ternura</i> , de Loleh Bellon. Sala Verdi, 1987.
9. <i>Familiares del Sr. González</i> , de Ana Magnabosco. Sala Zavala Muniz, 1991.

<b>Nelly Goitiño: Durazno, 17 de enero de 1925 - Montevideo, 1 de marzo de 2007</b>
1. <i>Kaspar</i> , de Peter Handke. Sala Verdi, 1986.
2. <i>El castillo</i> , de Franz Kafka. Sala Zavala Muniz, 1989.
3. <i>Oh, los días felices</i> , de Samuel Beckett. Sala Zavala Muniz, 1991.
4. <i>Rinocerontes</i> , de Eugene Ionesco. Sala Verdi, 1993.
5. <i>Tres mujeres altas</i> , de Edward Albee. Alianza Uruguay-Estados Unidos, 2001.
6. <i>Mujeres</i> , de Luis Masci. Teatro Victoria, 2004.

Por ahora, esta lista asegura el criterio de continuidad numérica. La cuestión es desentrañar por qué ellas, además, marcaron una transgresión y en qué categorías se ubican esas irrupciones. Una directora puede haber realizado una primera puesta ajustada al canon vigente, para luego ir soltando su creatividad e ideas propias.

Establezcamos provisionalmente algunas constataciones que servirán como guías posteriores:

Nombre	Cantidad	Autores	Por género	Salas	Años
Laura Escalante	11	1 nacional, 1 latinoamericana, y europeos y norteamericanos	1 mujer, varones	Solís 5, Verdi 5	1959-1986
Elena Zuasti	9	Nacionales, europeos y norteamericanos	Varones y 4 mujeres (una dos veces)	Solís 4, Verdi 4, Zavala Muniz 1	1967-1991
Nelly Goitiño	6	Europeos, norteamericanos y uruguayo	Varones	Verdi 2, Zavala Muniz 2, Alianza Uruguay-Estados Unidos, Victoria	1986-2004

Iremos desplegando estos temas en los siguientes capítulos, incluyendo entrevistas significativas que fortalezcan esta mirada de apertura sobre la labor escénica.

Estructuramos esta investigación en varios capítulos. Primeramente, un análisis del concepto de mito, su vigencia y actualización en la sociedad contemporánea, así como su desarrollo en el eje diacrónico. El mito se vinculará con el concepto de subalternidad y exclusión, es decir, conceptos teóricos que manejamos para este análisis.

En segundo lugar, analizaremos la trayectoria de cada una de las directoras mencionadas, en relación con sus trayectorias empíricas. La aplicación de la construcción del mito se verá allí claramente.

Analizaremos algunas de sus obras en particular, observando:

- a) Una breve contextualización para comprender las acciones que llevaron a cabo en el marco sociopolítico del siglo.
- b) Sus posturas filosófico-estéticas, relacionadas con el contexto histórico, pero construidas también a partir de una circunstancia personal para enfrentarlo: la construcción autobiográfica.
- c) Los textos y las razones que pudieron llevarlas a elegirlos; en lo posible su texto y su semiosis escénica.
- d) Su relación con el feminismo de la época. Muchas veces la práctica no coincide con los discursos o la visión de la emancipación feminista de los setenta no era bien vista por muchas mujeres que sí actuaban en forma independiente en su vida personal y profesional. Sin embargo, funcionaban utilizando lo que Josefina Ludmer (1985) llamó "tretas del débil":

Saber y decir, demuestra Juana, constituyen campos enfrentados para una mujer; toda simultaneidad de esas dos acciones acarrea resistencia y castigo. Decir que no se sabe, no saber decir, no decir que se sabe, saber sobre el no decir: esta serie liga los sectores

aparentemente diversos del texto (autobiografía, polémica, citas) y sirve de base a dos movimientos fundamentales que sostienen las tretas que examinaremos: en primer lugar, separación del campo del saber del campo del decir; en segundo lugar, reorganización del campo del saber en función del no decir (callar). Primero: separación de saber y decir. Juana escribe al Obispo que lo que le demoró la respuesta era no saber responder “algo digno de vos” y “no saber agradecer” la publicación de su propio texto. Juana dice de entrada que no sabe decir. El no saber conduce al silencio y se liga con él; pero aquí se trata de un no saber decir relativo y posicional: no se sabe decir frente al que está arriba, y ese no saber implica precisamente el reconocimiento de la superioridad del otro. La ignorancia es, pues, una relación social determinada transferida al discurso: Juana no sabe decir en posición de subalteridad. (...). Este es también un lugar, un locus retórico denominado “modestia afectada”; no nos interesa como tal sino en la medida en que magnifica al otro y lo marca con un exceso que produce no saber decir.

Entonces, *decir que no se sabe* implicaría una estrategia frente a alguien jerárquicamente superior, y se toma el lugar de la palabra para evidenciar la lítote: no se sabe.

*No decir que se sabe* configura un espacio de resistencia en el silencio. Allí no se ocupa el lugar del logos, se guarda silencio, con toda la argucia que ello implica.

*No saber decir* como lugar magnifica al otro y ubica al yo en el lugar de la ignorancia con respecto al otro; no maneja el logos, balbucea, podríamos decir. Puede derivar en ironía y elipsis. También indica la ignorancia hacia cosas superiores, en el caso de sor Juana, la teología.

*Saber sobre el no decir*, que generaría una reorganización en el campo y la jerarquía del logos. No tener por qué decir, de algún modo. Estas estrategias o tretas pueden haber sido usadas en distintos momentos de su trayectoria por nuestras directoras, de acuerdo con su edad o posición en el campo. Señalamos en nuestro esquema, más adelante, la treta que creemos definitoria de cada una, aunque aparezca combinada con las otras.

En tercer lugar, incluiremos un anexo sobre la pintora Amalia Nieto,<sup>8</sup> quien fuera compañera de vida de Laura Escalante y realizara numerosas escenografías para sus obras teatrales. La teoría del “soporte”, de la colaboración estrecha entre las integrantes de una pareja cuyas carreras se formaron en interacción y con mutuo apoyo no es menor en la consideración de la construcción de la obra de arte.

Presentamos a continuación un esquema de las principales ideas que manejamos en torno a las directoras. Como tal, el esquema explicita ideas generales; por ejemplo, cuando las asociamos a una ideología o partido es porque pertenecieron o estaban cercanas o tenían vínculos que les permitieron acceder a determinados puestos.

---

8 Ver capítulo “Trayectorias”.

1. La presencia de los mitos	*Fe y devoción por el trabajo como necesidad vital y educación	*Rupturas estéticas	*Subalternidad-es-tigma oculto	*Negación o conciencia de género
2. Contexto histórico y políticas culturales				
	Contexto	Estética	Creaciones	Postura de género
3. Laura Escalante	Contexto histórico: historias de la vida privada, historia del Teatro Solís. Sociedad y cambios políticos. La cultura colorada.	Pensamiento filosófico: estoicismo y pensamiento estético. Construcción autobiográfica. Figura autorial.	Textos, puestas, semiosis, actriz, fetiche.	Treta del débil: aceptación del orden dado y profundidad del trabajo. Saber sobre el no decir.
4. Elena Zuasti	Contexto histórico: dictadura. Colaboración/resistencia. Cultura blanca.	Pragmática. Libertades estéticas marcadas por la velocidad en el ritmo de trabajo. Construcción autobiográfica. Figura autorial.	Textos, puestas, crítica.	Libertad vital y valentía en el enfrentamiento. Saber sobre el no decir.
5. Nelly Goitiño	Contexto histórico: dictadura, democracia, cultura de izquierda.	Existencialismo metafísico. Colaboración/resistencia. Construcción autobiográfica. Figura autorial.	Riguroso estudio de los planteos escénicos anti-realistas. Antonin Artaud. Vocación sagrada/oficio.	Fuerte sostén ideológico y compromiso. Decir que no se sabe.



*Lose something every day. Accept the fluster  
of lost door keys, the hour badly spent.  
The art of losing isn't hard to master.*

**Perdé algo cada día. Aceptá el desconcierto  
de las llaves perdidas, la hora malgastada.  
El arte de perder no es difícil de dominar.**

Fundamentos del enfoque mítico  
claudia pérez



# FUNDAMENTOS DEL ENFOQUE MÍTICO

claudia pérez

El mito es una configuración fabulística, un “patrón narrativo”, que permite explicar un fenómeno. Esa constituiría una visión precientífica del mito. El mito no es simplemente un cuento, una anécdota. Amplia es la bibliografía que, desde distintas perspectivas, aborda la profundidad de esta estructura: antropológica, psicoanalítica, literaria.

Pero quiero comenzar con la idea de patrón o matriz narrativa. En el caso del artista, de la ficción, esa matriz lleva adosados sentimientos, deseos, que quisieran ser cumplidos o cuya ambigüedad resulta atractiva. Recuérdese *La rosa púrpura del Cairo*, de Woody Allen.<sup>9</sup> Vivir en una ficción o vivir imaginativamente la vida idealizada de un artista constituyó un importante aliciente para el burgués o el proletario que ansiaba, pero no podía, salirse de sus límites de rol.

La conciencia imaginativa ha de negar el mundo fáctico de los objetos para poder crear por sí misma, mediante el signo estético de un texto hablado, óptico o musical, una configuración de palabras, imágenes o sonidos. La actitud de goce estético, en la que la conciencia imaginativa se despega de la coacción de las costumbres y los intereses, libera de este modo al hombre de su quehacer cotidiano y le capacita para otra experiencia. (Jauss, 2002)

Es decir, un plus, algo más que hace mágica esa vida que el/la espectador/a común admira y proyecta en la figura del artista. Hacia la obra misma, la participación imaginativa hace que el horizonte del receptor se fusione con el del emisor del mensaje; de algún modo, la consecuencia es la verosimilitud aristotélica. Por ejemplo, en nuestro imaginario la comparación *muerte-mar* parece funcionar, explicada desde distintos puntos de vista.

Mar. Su sentido simbólico corresponde al del “océano inferior”, al de las aguas en movimiento, agente transitivo y mediador entre lo no formal (aire, gases) y lo formal (tierra, sólido) y, analógicamente, entre la vida y la muerte. El mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. “Volver al mar” es como “retomar a la madre”, morir. (Cirlot, 1993: 298)

Cirlot caracteriza la concepción simbolista:

---

9 *The Purple Rose of Cairo*. 1985. Mia Farrow, Jeff Daniels, Danny Aiello (IMDB).

a) Nada es indiferente. Todo expresa algo y todo es significativo. b) Ninguna forma de realidad es independiente: todo se relaciona de algún modo. c) Lo cuantitativo se transforma en cualitativo en ciertos puntos esenciales que constituyen precisamente la significación de la cantidad. d) Todo es serial. e) Existen correlaciones de situación entre las diversas series, y de sentido entre dichas series y los elementos que integran. La serialidad, fenómeno fundamental, abarca lo mismo el mundo físico (gama de colores, de sonidos, de texturas, de formas, de paisajes, etc.) que el mundo espiritual (virtudes, vicios, estados de ánimo, sentimientos, etc.). Los hechos que dan lugar a la organización serial son: limitación, integración de lo discontinuo en la continuidad, ordenación, gradación sucesiva, numeración, dinamismo interno entre sus elementos, polaridad, equilibrio de tensión simétrico o asimétrico y noción de conjunto. (Cirlot, 1993: 34)

La relación causal entre los elementos y las acciones del mundo parece ser el eje de estos puntos, y podemos coincidir en que, socialmente, cada vez que se construye un mito alrededor de una persona, ese mito es compacto, ve un aspecto, e incluso el público se sorprende con los claroscuros. Por eso, el mito tiene algo de cerrado, de perduración de la tradición. Genette (1972), en su artículo "Crítica y bricolage", toma la idea de Levi-Strauss: la ciencia busca lo nuevo, el mito, la perduración. Por eso el arte tiene algo de ambos órdenes. El arte es cantera rica para ver ese desarrollo sociológico del mito y también para estudiar los contextos históricos en que este se potencia, se utiliza para contrarrestar el potencial revulsivo del arte, si es que lo tiene.

En el ejemplo literario que cito, la obra se coloca en un punto, en un camino que no es el camino de los mares, sino aquel que conduce directamente de los Puertos Grises a Valinor.<sup>10</sup>

And the ship went out into the High Sea and passed on into the West, until at last on a night of rain Frodo smelled a sweet fragrance on the air and heard the sound of singing that came over the water. And then it seemed to him that as in his dream in the house of Bombadil, the grey rain-curtain turned all to silver glass and was rolled back, and he beheld white shores and beyond them a far green country under a swift sunrise.

¿Por qué este ejemplo literario? Porque allí la participación imaginativa se despliega abstractamente a través del código lingüístico, la palabra. Sin embargo, es preciso que exista una identificación: esa actriz es una mujer, como la espectadora; ese es el doble movimiento aristotélico.

La *catharsis* como antítesis del mundo práctico no contradice en absoluto la identificación estética, sino que más bien la presupone en tanto que marco de despliegue comunicativo de la conciencia imaginativa. (Jauss, 2002)

En tanto la variante exista, la profundidad del símbolo no se modifica.

---

10 Tolkien, J. R. R. *The return of the King*. <[http://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien\\_\\_the\\_lord\\_of\\_the\\_rings\\_3\\_\\_en.htm](http://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien__the_lord_of_the_rings_3__en.htm)>.

El pensamiento positivista tensó la relación entre mito y verdad. El filósofo hermenéutico Gadamer se interesó por la riqueza y credibilidad del mito. Constituyó una tarea propiamente filosófica e histórica hacer justicia a esta dimensión de la construcción del mito.

Mito, *μῦθος* en griego, es discurso, invención, leyenda, fábula. En la tradición alegórica tiene por base un hecho real, es decir, la persona existió o existe. ¿Quién cuenta hoy las historias de actores de la Comedia Nacional de la década del cincuenta? ¿Qué memoria se ocupa de describir, adornar, desviar aquellos hechos? Esa transmisión oral conjunta a la historiografía otorga carnalidad a quienes vivieron y habitaron el viejo Teatro Solís. Burlones, envidiosos y capaces de gestos heroicos, personificaron actitudes humanas.

Los filósofos jonios entendían que los dioses personificaban elementos, fuerzas de la naturaleza, morales. El ejemplo literario es la *Teogonía* de Hesíodo. En el siglo IV a.C. el filósofo Evémero sostuvo que eran el recuerdo idealizado de mortales divinizados después de su muerte, teoría que adopta la Iglesia en la Edad Media. La mitología comparada va a sostener el antropomorfismo del ser primitivo. Si bien estamos en un punto antropológico que considera inferior el mito frente al logos, la historia va a relativizar esa escisión y oposición, insistiendo en la mitificación como proceso jerarquizador de la vida cotidiana. No descartamos, por supuesto, un efecto cristalizador y opiáceo que pueda tener: mito a los héroes, a figuras inmobilizadas. Porque encasillar una figura en un mito es algo que ocurre frecuentemente en el mundo artístico, y el propio artista ayuda a ello. Consiste en una personalidad en la que los demás pueden proyectarse, pero hueca, tal es el procedimiento que puede describirse y sobre el que profundizaremos más adelante. El mito en la época contemporánea garantiza la permanencia de una figura o de una operación, el éxito, por ejemplo.

Claramente, el siglo XIX es el siglo en que los artistas se consolidan como una casta dentro de la sociedad, conocidos, respetados, alejados de los burgueses. Esa actitud, que para Bourdieu constituyó una revancha simbólica. Las exploraciones sobre los mitos de los intelectuales humanistas constituyen reacciones contra la burguesía capitalista y progresista. Las nuevas ciencias sociales, bajo el signo del positivismo y evolucionismo, constituyeron esa superestructura del capitalismo. Teorías acerca de los mitos, como la de Frazer y Lévy-Bruhl acerca del hombre primitivo, adquirieron gran reputación. El positivismo produciría nuevas propuestas irracionales o metafísicas que lo enfrentaron. El desarrollo del mito, del símbolo, del prelogismo, la participación mística, los arquetipos y el inconsciente colectivo serían términos recurrentes en disciplinas como el psicoanálisis y la propia lingüística del siglo XX y en el arte. Gracias a la antropología se demostrará que el llamado "hombre primitivo" está en posesión de conocimiento empíricamente fundamentado, y *Totem y tabú*, de Freud, señalará la existencia e importancia de lo irracional en el "hombre civilizado", que también constituyó un mito.

Luego de este breve recorrido por la caída y el ascenso del concepto de mito frente a logos, podemos señalar un gran mito que rodea al artista: el mito de Narciso. Otros conceptos que se asocian al arte escénico son el animismo y la magia. Frazer (1944) señalaba dos principios

no conscientes que rigen la magia: la ley de semejanza y la ley de contigüidad. La primera dice que lo semejante produce lo semejante; la segunda, que las cosas que han estado en contacto continúan influyéndose a distancia. Señaló la atención sobre el mito, recopiló mitología clásica y judeocristiana, trabajó el comparatismo en ritos y celebraciones estacionales. Piénsese en la importancia de esas dos leyes en el escenario y en la construcción del mito teatral. Un eje es el paradigmático, que maneja la semejanza. El otro es el sintagmático, que refiere a la organización de contigüidad. Esta división abarca el plano antropológico y lingüístico y toma el plano de los signos en la escena. El eje paradigmático se conecta semióticamente con la metáfora. Un objeto, una idea, es sustituida por otra que guarda cierta *semejanza* con ella. La moda en torno a un ídolo mítico es un ejemplo contemporáneo de ello, ya que usar una prenda *semejante* a la que usa un cantante pop o un gran actor implica la semejanza simbólica. Claro está que en las artes representativas el teatro no tiene tanta proyección, sino en un círculo reducido. Las otras disciplinas sí son capaces de generar esas semejanzas. Asimismo, la contigüidad, que genera una búsqueda incesante de proximidades a los efectos de mantener la misma energía de la que participaron en un instante. La pregunta ética allí es cómo manejamos esas leyes que la publicidad tan bien ejecuta.

Esos símbolos debían ser recurrentes en las culturas, entendiéndose, bajo un enfoque estructuralista, como esquemas básicos. No está de más decir que los helenistas de Cambridge, entre los que encontramos a Gilbert Murray, sostuvieron que el mito sale del rito: las comparaciones entre personajes, las tipologías, como Hamlet y Orestes, por ejemplo, la batalla entre el verano y el invierno, la vida y la muerte. Estos helenistas pensaron en algo implantado fuertemente en nuestro imaginario, estableciendo que la “mente primitiva” tiene más contacto con la realidad que la “mente moderna”.

Nos interesa este planteo, si bien dista de interpretaciones positivistas. Un método mítico, vinculado a la psicocrítica, da luz al mito autorial, a la obsesión, a la imagen básica del autor, de la autora, que reiteran en sus obras uno o varios mitos.

Lévy-Bruhl (1945) explorará también las “representaciones colectivas en las sociedades primitivas”. Mediante la ley de participación, se fundan los aspectos de la realidad en una unidad mística, no existe diferencia entre la representación y el objeto representado. Este aspecto es muy relevante en la interpretación, y la base ritual del arte. El objeto es, como si, pero es. Se cree en él.

Dice Eliot:

Como muestra de que también existen otros puntos de vista puede leerse un artículo muy interesante de Caillet y Bédé: *Le symbolisme et l'âme primitive* de abril-junio de 1932. Los autores, que han trabajado en Madagascar, aplican las teorías de Lévy-Bruhl: la mentalidad prelógica persiste en el hombre civilizado, pero solo deviene accesible para el poeta, y a través de él. En fin, mi experiencia en esta dirección no me lleva más lejos. (Eliot, 1968)

Esta colectividad simbólica artística da cuenta del lenguaje, el arte, el mito y la religión como una red que nos teje (Cassirer, 1944). Para Cassirer implica pensar que el ser humano percibe a través de su capacidad simbólica, vive en interacción con su imaginación.

Como sostenía el filósofo estoico Epicteto:

Lo que perturba y alarma al hombre no son las cosas mismas sino sus opiniones y figuras sobre las cosas. (Epicteto, s/f)

Esa capacidad de simbolizar, de unir una cosa con otra, de estar de acuerdo con, etimológicamente, que construye el mito, no es una capacidad irracional, sino una forma de concebir el mundo, que tiene de la magia y de la razón.

Para el artista la función mitopoiética aparece sobredimensionada. El mito combina un elemento teórico y uno sensorial. Como sostiene Frazer, el pensamiento mítico y el científico se ocupan de algo similar: la realidad, su concepción. El mito, entonces, ofrece un esquema conceptual y perceptual. Ese constituye el aporte de Cassirer. Lo fluido y lo fluctuante, la mezcla de sustancia y accidente, operan para desentrañar otros significados no tan visibles. La síntesis, más que el análisis, la continuidad y la metamorfosis son características del mundo mítico.

Este fenómeno indica acciones de fusión. En el accionar con figuras míticas, existe la ilusión de la fusión, de la identificación.

Sostiene May (1991) que:

Mediante sus mitos, las sociedades sanas facilitan a sus miembros un alivio para sus neuróticos sentimientos de culpa y su excesiva ansiedad.

En la actividad artística el mito es generador, y expresa y proyecta tanto en el emisor como en el receptor el producto de sus miedos y su capacidad imaginaria.

Un aspecto a destacar es la codificación del paradigma de la época. De algún modo el mito permite aprehender y codificar una creencia. Otorga un sentido a la identidad personal y, en segundo lugar, a la comunidad. Las directoras siguientes a las que estudiaremos, de algún modo, se identificaron o utilizaron esas figuras ya míticas. May sostiene que todos tenemos un mito alrededor del cual construimos nuestra vida. Si pensamos que la era posmoderna trajo consigo la fragmentación del sujeto, a la vez, para las llamadas minorías, trajo una posibilidad de enunciarse como sujeto e identificarse. Por lo menos la construcción del mito permite la identificación, a la vez que el movimiento de alejamiento.

### **DIRECTORAS MÍTICAS: LAURA ESCALANTE, NELLY GOITIÑO, ELENA ZUASTI**

Tres imágenes pueden surgir cuando la muerte ha finalizado la posibilidad de realizar otros gestos. Esto significa que nos quedamos con un reservorio de gestos, anécdotas, discursos

hegemónicos y marginales. La historia, sin embargo, admite que las historias de vida emerjan, ya que fueron sujetos en construcción que se cristalizaron en una imagen, muchas veces, la que elige el recuerdo en un momento determinado. El sombrero de Laura Escalante, el espíritu jocoso y malicioso de Elena Zuasti, la seriedad trascendente de Nelly Goitiño. Veamos por esos compartimentos qué desciframos en sus producciones que puedan conectar su experiencia vital con su obra.

*Then practice losing farther, losing faster:  
places, and names, and where it was you meant  
to travel. None of these will bring disaster.*

**Luego ensayá perder más lejos, perder más rápido:  
sitios, y nombres, y ese lugar al que ibas a viajar.  
Nada de eso provocará el desastre.**

Contexto histórico y políticas culturales

Daniela Bouret



# CONTEXTO HISTÓRICO Y POLÍTICAS CULTURALES

Daniela Bouret

## TEXTO Y CONTEXTO

Las prácticas artísticas, y concretamente el teatro, deben ser miradas a la luz de su estrecha relación con el contexto histórico, las condiciones culturales (rol del Estado, legislación, financiamiento, industrias creativas), el sistema de las artes (escuelas, crítica, salas, tecnología, artistas, elencos y compañías, premios, becas, academia, espacios de reflexión, publicaciones) y los públicos.

Es difícil rehuir a la tentación de clasificar y buscar nombres a los movimientos para que algo encaje perfectamente en sus límites; muchas veces la investigación cae en esa obsesión por los orígenes, como si fuera posible trazar una curva de evolución, cuando en realidad el desafío es “reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir incluso el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar” (Foucault, 1994). En este sentido, el “corto siglo XX” (Hobsbawm, 1995) ha marcado una impronta en relación con las vanguardias históricas y su impacto en las teatralidades. Este estadio se agudiza a fines de siglo con la irrupción de micropoéticas, procesos de hibridación y mestizajes que cuestionan aquellas clasificaciones más tradicionales del teatro por género. Sin embargo, el período histórico que abarca el corazón de esta investigación presenta un territorio con cierta estabilidad en este campo en Uruguay. Es decir, aun teniendo en cuenta los cambios tecnológicos, el lugar del cine y la televisión en la vida cotidiana, la permanente búsqueda de nuevos lenguajes artísticos y la irrupción de la violencia de Estado en la dictadura cívico-militar, es posible identificar una cartografía teatral recostada en la cierta “comodidad” que brindaban los grandes relatos, al menos hasta la caída del muro de Berlín, identificando de un lado u otro a los agentes.

Si bien las obras de arte son producto de su cultura, concatenadas a formas sociales de desarrollo, siguen proporcionando goce estético más allá de su tiempo. Marx (1982) reflexiona en este sentido que, si bien la situación en la cual fue creada una obra no volverá, sigue produciendo efectos poéticos, aunque las atribuciones de sentido y la recepción cambien en cada contexto histórico. Esta perspectiva nos impone una mirada a las condiciones de producción en

las cuales estas tres artistas se desarrollaron, pero centrada en las condiciones de realización cultural, en los paradigmas imperantes en un marco de relativa autonomía de la cultura.

Existe una amplia bibliografía, ya sea desde la disciplina histórica como de los estudios teatrales, que provee un acercamiento al contexto histórico y el estadio de desarrollo del teatro uruguayo, incluso acercamientos a las prácticas cotidianas de hombres y mujeres en relación con el hábito de concurrir a espectáculos en vivo. En las siguientes páginas nos adentramos en el surgimiento de las políticas culturales en Uruguay y el impulso que, en Montevideo, desde la Comisión de Teatros Municipales del Teatro Solís, configuraron el escenario donde estas tres directoras desarrollaron parte de su actividad artística.

## **CULTURA, ECONOMÍA Y POLÍTICA**

Las categorías que enmarcan el pensamiento de Uruguay y gran parte del pensamiento latinoamericano durante la primera mitad del siglo XX en el campo cultural, social y económico están centradas en el problema identitario y en la modernización.

Si bien durante los primeros años del siglo XX con José Enrique Rodó se asienta el arielismo y con eso la reivindicación de lo propio, en las décadas del cuarenta y cincuenta se acentúa la modernización en la línea de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), con el proyecto de industrialización. Estos debates son también intentos de conciliar el proyecto modernizador (ese afán de seguir el ejemplo de los países más desarrollados con acentuación de lo tecnológico y cierto desprecio por lo popular, hispánico y latinoamericano), con el problema de la identidad (que reivindica lo latino y lo indígena, valora lo cultural, propicia el no intervencionismo y reivindica una forma de ser distinta a la de los países desarrollados) (Devés Valdés, 2012: 19).

En el área económica, Uruguay mejoró con el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939 y sus efectos se vieron al final de esta, en 1945, en lo que fue proyectado como un sistema próspero y estable, al menos durante una década más, hasta que esa ilusión se desvaneció. Uruguay se alineó a los países democráticos occidentales, principalmente siguiendo los modelos de Gran Bretaña y Estados Unidos, y este período se caracteriza por un predominio del batllismo en el gobierno, que profundizó el modelo industrializador de sustitución de importaciones y un impulso reformista.

En 1948 se creó en Bogotá, Colombia, la Organización de los Estados Americanos (OEA), donde los Estados miembros se comprometían a mantener una solidaridad continental (deseada por Estados Unidos) y una no intervención total (deseada por América Latina), junto con los principios de democracia, cooperación económica, justicia social y derechos humanos. Pero América Latina comenzó a producir sus propios análisis acerca de sus problemas económicos a través de la CEPAL, organismo regional de las Naciones Unidas creado en 1948. Se trató de una secretaría de técnicos (especialmente de economistas) que analizarían de forma sistemáti-

ca los problemas económicos de la región latinoamericana y sus países concretos. La CEPAL se instaló en Santiago de Chile, como esfuerzo deliberado por distanciarse de la atmósfera dominada por Estados Unidos de la sede central de la OEA, en Washington DC. En Uruguay, el fin de los años cincuenta marcó un quiebre político con la victoria del Partido Nacional en las elecciones nacionales, rompiendo así la hegemonía histórica del Partido Colorado.

## **POLÍTICAS CULTURALES**

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, el concepto de cultura pública desde la perspectiva del Estado en Uruguay estuvo signado por la actividad de los organismos internacionales e intergubernamentales especializados, creados desde 1945. Si bien adoptar estos compromisos generó impacto a partir de la vigencia de la Convención Cultural Europea del 19 de diciembre de 1954, podemos destacar como antecedente una investigación pionera canadiense, que constituye uno de los primeros informes sobre política cultural nacional, resultado de la primera encuesta pública sobre la vida estética e intelectual del país, realizada en 1951 (Harvey, 2014: 12).

Las relaciones —siempre complejas— entre Estado y cultura durante el siglo XX concibieron como funciones esenciales de la política cultural pública las acciones vinculadas a la transmisión, difusión, creación y producción de valores simbólicos, además de cumplir un rol fundamental en la configuración de la identidad nacional.

Edwin Harvey periodiza en tres etapas las políticas culturales, fechando entre 1945 y 1957 el nacimiento de la moderna política cultural, sustentada

...en la consagración universal de los derechos culturales y en la generalización de una nueva institucionalidad pública nacional, la de la cultura y las artes, e internacional: la de las instituciones intergubernamentales al servicio de la cooperación cultural, tales como la Unesco en el orden universal, y la Organización de los Estados Americanos en el orden interamericano. (Harvey, 2014: 16)

Desde esta perspectiva, las políticas culturales son entendidas como los conjuntos operativos de prácticas sociales que contienen procedimientos administrativos y presupuestarios para que el Estado satisfaga las necesidades culturales de una comunidad (Harvey, 1990).

Cuando el Teatro Solís fue adquirido por la entonces Intendencia Municipal de Montevideo en 1937 se transformó en un teatro público, lo que conlleva una serie de responsabilidades y debates sobre ese rol.

Unos años antes, en 1933, había tenido lugar en Montevideo la 7ª Conferencia Internacional Americana, donde se intensificaron las relaciones culturales entre los países de la región con el objetivo de proteger las instituciones artísticas y científicas, y los monumentos históricos. Este compromiso asumido, llamado Pacto Roerich, entró en vigor en 1935 y resulta un antecedente directo para la aprobación en 1954 en la Unesco de la Declaración de Protección de los Bienes

Culturales en caso de conflicto armado. En Uruguay, en 1936 se creó el Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social (que recién será Ministerio de Cultura en 1967).

Lo que podemos visualizar hoy como las primeras políticas culturales públicas, en esos años cuarenta en Uruguay, plasma en los hechos una democratización de la cultura con el objetivo de difundir bienes y servicios culturales clásicos a la mayor cantidad de ciudadanos posible.<sup>11</sup> Este paradigma tiene un signo precursor de las políticas culturales modernas, entendiendo una política cultural como “un sistema global, nacional, regional e internacional de posibilidades administrativas, institucionales, políticas, jurídicas, económicas y financieras” (Harvey, 1990: 28).

Esta concepción entiende a la cultura como desarrollo, como objetivo de progreso, como finalidad social, en el marco de la cooperación cultural internacional. Pero esta actitud no corresponde a una iniciativa aislada del gobierno municipal, sino que forma parte de un conjunto de proyectos impulsados por un Estado benefactor, que promovió la educación y la cultura como condición del desarrollo. El gobierno, ejercido por el Partido Colorado, ya había emitido señales en este sentido. En esta línea pueden entenderse anteriores proyectos, como la Escuela Experimental de Arte Dramático, en 1911 (dirigida por Jacinta Pezzana en sus inicios); la Casa del Arte, propuesta por el Ministro de Instrucción Pública en 1928 (dirigida por Ángel Curotto y Carlos César Lenzi); y la creación del SODRE en 1929, lo que supuso una inversión en una estación de radio, una orquesta sinfónica, un coro, un ballet, años después un canal de televisión y una sala teatral.

Dado que la práctica artística se realiza siempre en condiciones históricas definidas que hacen posibles la reflexión estética y la propuesta cultural, no es casualidad entonces que este movimiento se corresponda con el desarrollo de la iniciativa privada, o, mejor dicho, “independiente”. Nos referimos al proceso fundacional del movimiento teatral independiente, que marcó una línea en la cultura teatral de los uruguayos y generó escuela fundamentalmente desde los años treinta en adelante. Aquí se destaca el surgimiento de las cooperativas teatrales AETU (1928) e ION (1932-33), la Compañía Nacional de Comedias, el Teatro del Pueblo, el Teatro Universitario, El Tinglado, más adelante la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (1947), y la Institución Teatral El Galpón en 1949. Es, por cierto, el Montevideo de la Generación del 45.

Culminada la Segunda Guerra y asumidos estos compromisos internacionales, el Teatro Solís de Montevideo implementó una serie de instituciones artísticas que marcaron la matriz cultural de nuestro país hasta el presente.

## **COMISIÓN DE TEATROS MUNICIPALES (CTM)<sup>12</sup>**

El desafío de plasmar políticas culturales desde un teatro público supuso en primer término adaptar el edificio, por lo cual, luego de una serie de reformas edilicias, el teatro fue reinaugu-

11 Es importante destacar que, en América, Perú fue el primer país que impulsó una Ley Orgánica constitutiva del Instituto Nacional de Cultura en 1972 y que usó la expresión *política cultural del Estado* para distinguir las relaciones entre los poderes públicos y los asuntos culturales en el Estado moderno.

12 Parte de esta esta investigación sobre la CTM está contenida en la ponencia: Bouret, Daniela; Vicci Gonzalo, “Relaciones

rado el 25 de agosto de 1946. A partir de entonces, sobresalieron las iniciativas que incidieron definitivamente —y en una línea de larga duración— en la participación del gobierno capitalino en la producción cultural nacional. Una política pública es una acción gubernamental que busca alcanzar un objetivo que solucione un asunto de interés público, y contiene una orientación, un curso de acción que responde a esa construcción social del problema y, por tanto, refleja una ideología. La puesta en marcha de las políticas culturales mantuvo un compromiso estable, aun con los cambios que significó la ruptura democrática por el golpe cívico-militar.

Esta Comisión fue originalmente impulsada por el intendente Andrés Martínez Trueba (Partido Colorado), a cuyas instancias el ejecutivo comunal constituyó el 2 de abril de 1947 una Comisión Honoraria de Asesoramiento en la Dirección y Administración de los Teatros Municipales. A los pocos días, el 17 de abril, se creó la Comisión de Teatros Municipales, integrada por Justino Zavala Muniz (presidente), Ovidio Fernández Ríos (vicepresidente), Carlos Etchegaray (secretario), César Farell (tesorero) y Julio Caporale Scelta (vocal), que se reunió por primera vez el 22 de abril. Esta Comisión, más adelante, fue quien designó a Ángel Curotto y a Domingo Gallicchio para dirigir el Teatro Solís.<sup>13</sup>

Quienes llevaron adelante este proyecto, fueron tres personalidades relevantes para la historia de las artes escénicas: Ángel Curotto,<sup>14</sup> Margarita Xirgu<sup>15</sup> y Justino Zavala Muniz.<sup>16</sup> Sus personalidades y obras son pasibles de ser abordadas desde diferentes perspectivas: militancia política partidaria, compromiso público, vinculación con las artes escénicas, docencia, dramaturgia, gestión o dirección. Pero aun en la versatilidad de sus habilidades, profesiones y pasiones, los tres compartieron el hecho de haber fundado la institucionalidad pública de las artes escénicas en Uruguay, que se mantiene, con pocas variantes, hasta el presente, orientados con el compromiso de trabajar en esta comisión “nunca [por] el lucro sino aquello que estimule en el pueblo su mejor capacitación moral e intelectual, y en sus individuos, la facultad creadora de que estén dotados”.<sup>17-18</sup>

---

creativas y conflictivas entre el teatro y la política. La institucionalidad de las artes escénicas en Uruguay en la Comisión de Teatros Municipales”. Presentada en Archivo General de la Nación, Montevideo, 2011.

13 Se trataba también de personalidades relevantes de la *intelligentsia* uruguaya. Justino Zavala Muniz fue periodista, dramaturgo, novelista y político; Ovidio Fernández Ríos fue diputado, senador, poeta y dramaturgo; Julio Caporale fue periodista y crítico teatral; Ángel Curotto y Domingo Gallicchio habían sido los responsables de “La casa del arte” en 1928.

14 21 de diciembre de 1902 (Montevideo)-3 de diciembre de 1989 (Montevideo).

15 18 de junio de 1888 (Molins de Rei)- 25 de abril de 1969 (Montevideo).

16 18 de julio de 1898 (Melo)-23 de marzo de 1968 (Montevideo).

17 CTM, libro 1, acta 1, 1947.

18 Los trabajos de esta Comisión pueden ser considerados fundacionales. Se destacaron por concretar iniciativas tales como la fundación de la Comedia Nacional (1947), la Escuela Municipal de Arte Dramático (hoy Escuela Montevideana de Arte Dramático Margarita Xirgu, 1949), el Museo y Biblioteca del Teatro, los Coros Municipales y la reorganización de la Escuela Nacional de Música. Desde allí, se organizaron temporadas de conciertos de la Banda y Coro Municipal en el Teatro Solís y en distintos barrios, con entrada libre; se estimuló a autores nacionales (a través de la inclusión de sus obras en los repertorios de la Comedia Nacional y premiaciones); se organizaron concursos de obras y escenografías de autores nacionales; se realizaron giras de la Comedia Nacional por todo el país; se difundieron espectáculos por radio; se impulsó la ley de exoneración de impuestos a espectáculos teatrales, sancionada en octubre de 1952 en el Parlamento, y la Ley de Jubilaciones para Artistas y Trabajadores del Teatro, sancionada en noviembre de 1953.

La creación de la Comedia Nacional tuvo como primer objetivo poner en escena obras de autores nacionales, en una línea de reforzar la identidad nacional. Pero al poco tiempo se amplió la visión, en tanto se consideró que la Comedia Nacional debía “expresar, a través de las obras de su repertorio, no solo el espíritu del país sino también el de América”.<sup>19</sup> Esa decisión supuso incorporar al elenco —al menos por obras— directores extranjeros; entre la lista de candidatos (Gustavino, Serrador, Discépolo), ya se encontraba Margarita Xirgu. Cada año se ponía a consideración el repertorio y la previsión del presupuesto (vestuario, elenco, dietas por ensayos, peluquería, escenografía, directores extras, comparsaría, cuerpo de baile, propaganda, gastos previos, pasajes, imprevistos). Estas actas de la CTM brindan también información más subjetiva y hasta dan cuenta de humores o desplantes de artistas, en un período que impulsaba su profesionalización.<sup>20</sup>

Zavala Muniz —en una suerte de comparación entre la escena porteña y la montevideana— aseguró que “el teatro tiene dos caminos: o va a manos del Estado con todas las ventajas que esto lleva consigo o va a manos de consorcios capitalistas que lo explotarán para sus fines”.<sup>21</sup> Esta ética del manejo de la cosa pública se manifiesta en lineamientos concretos, como por ejemplo la resolución de establecer precios diferenciales en el arrendamiento de la sala (si son para renta de un productor o para beneficio de alguna institución carenciada)<sup>22</sup> o la exoneración de impuestos a las salas de Casa del Teatro cuando realizaban funciones “de carácter y precios populares”.<sup>23</sup> Nos faltan elementos para acercarnos a comprender el concepto de cuándo se consideraba una obra de carácter popular —con todas las dificultades conceptuales que supone el acceso a los bienes culturales— y, por tanto, si este carácter era entendido como las obras realizadas por el pueblo o aquellas que se pensaban para el consumo del pueblo o las que tuvieran temáticas referidas a lo popular.

La construcción de una institucionalidad cultural pública en Montevideo constituyó una apuesta identitaria que marcó una línea de larga duración en nuestro país. La Comisión de Teatros Municipales, concebida en los inicios de la Guerra Fría, desafió paradigmas de integración y

---

19 CTM, 30 marzo, acta 9/49.

20 Hay dos casos que ilustran este aspecto, como son el de la actriz Blanca Stiger de Tellechea o la arpista señora de Marsiglia. Se rescindió el contrato a la actriz Blanca Stiger de Tellechea: “Al tomar conocimiento del papel que le había sido asignado por el Sr. Discépolo para la obra ‘Locos de Verano’, se apersonó al Sr. Presidente rechazando ese papel y, posteriormente, a pesar de la exhortación que se le hiciera para que concurriera al ensayo de dicha obra, faltó al mismo sin aviso de ninguna naturaleza, hecho del cual informa el Director de Escena, Sr. Calderón de la Barca. La Sra. Stiger de Tellechea, posteriormente a lo sucedido, presentó renuncia indeclinable como integrante del elenco la CN.” “Unos meses más adelante (2 de noviembre), la Sra. de Marsiglia argumentó por no trabajar de noche y hasta se le envía un médico, no encontrando al final ningún argumento para tal justificación.”

21 CTM, 30 marzo, acta 9/49.

22 Farrell opinó que “deben darse facilidades a los artistas nacionales y fijar un arrendamiento más alto a aquellos espectáculos que, al amparo de la jerarquía del Teatro Solís, son financiados como negocio para quienes los organizan. Manifiesta que, a su criterio, las tarifas de arrendamiento deben fijarse en cada caso, teniéndose en cuenta los precios que van a cobrar quienes solicitan la sala y el carácter del espectáculo que proyectan ofrecer” (CTM, 12 de setiembre de 1949, acta 56).

23 CTM, 31 de mayo de 1947, Resolución AHN 591459-2.

promovió un diálogo intercultural, al menos hasta que sus integrantes renunciaron en su totalidad por considerar roto ese precario equilibrio entre las relaciones del Estado y las artes.

Unos años más adelante y ya entrado en crisis el modelo, Zavala tomó cierta distancia y realizó algunas consideraciones públicas sobre la gestión del Teatro Solís.

Algunos se mostraban partidarios de convertir al Solís en una simple fuente de recursos municipales. Todo quedaría solucionado llamando a licitación para su arrendamiento y embolsando tranquilamente su producido, sin preocupaciones, sin dolores de cabeza (...) La crisis del teatro era indudable para otros y nada podía hacerse frente a la acentuada inclinación del público por el cine (...).<sup>24</sup>

Zavala también se pronunció explícitamente sobre los desafíos del autor nacional, el carácter de sus obras y los públicos a los cuales se dirigía. Consideró que era necesario marcar lineamientos claros de incidencia en la dramaturgia y puestas en escena.

No es nuestro propósito descubrir genios. Personalmente estaría muy satisfecho si la Comedia Nacional permitiera la revelación y la consagración de un puñado de buenos y nuevos autores. En esta materia considero que la llamada crisis del teatro que repercute sin dudas en los autores nacionales proviene de un exceso de intelectualismo, de una lamentable falta de vitalidad. No es posible hacer hoy un teatro duradero mediante el fatigoso análisis de problemas y pseudo-problemas que solo interesan al autor y tal vez a una élite que se llama a sí misma refinada. Si tuviera que dar públicamente un consejo a los nuevos escritores —y he dado tantos en privado— les diría que la primera virtud del escritor es vital y no literaria. Que es necesario mezclarse con la vida, que hay que luchar y sufrir y llegar a saber cómo se lucha y se sufre. De todos modos los autores que esperamos llegarán. Estoy convencido de que los pueblos los hacen nacer cuando los necesitan realmente.<sup>25</sup>

En 1957 los cambios políticos en el gobierno de la ciudad generaron la renuncia de todos los integrantes de la CTM como un hecho cultural y, por cierto, político. Curotto lo recordaba de esta forma:

Hubo un cambio de gobierno que le sacó la autonomía a la Comisión (...) Renunciamos todos: Margarita, Discépolo, Caviglia. (...) Habían dispuesto que todas las actividades de la Comedia, hasta los programas, debían someterse a la aprobación del Concejo Departamental.<sup>26</sup>

Si bien la CTM luego se recompuso y continuó funcionando, ese hecho marcó el final de una etapa de protagonismo intelectual en la política de la ciudad, comenzando un proceso de re-configuración de los espacios y dinámicas vinculados a las artes escénicas en nuestro país, instaurando debates que hasta el día de hoy continúan abiertos y donde estas tres artistas se

24 CTM, 1956.

25 La Comedia y sus historias. [www.comedianacional.org.uy](http://www.comedianacional.org.uy)

26 Entrevista a Ángel Curotto, realizada por Mecha Gattas, diario *La Mañana*, sin fecha.

insertaron a veces a codazos, a veces recostándose al poder, otras produciendo sutiles estrategias —y no tanto— para ejercer su derecho a la producción artística.

*I lost my mother's watch. And look! my last, or  
next-to-last, of three loved houses went.  
The art of losing isn't hard to master.*

**Perdí el reloj de mi madre. ¡Y mirá! Se fue  
la última, o la penúltima, de tres casas amadas.  
El arte de perder no es difícil de dominar.**

Laura Escalante: clóset y creación  
Pablo Rueda, Emanuel Andriulis



# LAURA ESCALANTE: CLÓSET Y CREACIÓN

Pablo Rueda, Emanuel Andriulis

## ESCALERAS DE MÁRMOL Y TECHOS DE CRISTAL

Laura Escalante sentada en la platea, el brazo en alto, autoritario y como evidenciando, el pecho abierto, cómoda y potente, dominando un espacio en el que supo afianzarse. Laura muere el 7 de junio de 2002, luego de una extensa carrera como directora de los elencos más prestigiosos del teatro independiente y del teatro oficial. Recibe en 1984 el premio Cyro Scosería por su



trayectoria.<sup>27</sup> Dice Juan Carlos Petruccelli (quien fuera dirigido por ella en el liceo Rodó en 1946, siendo estudiante) en su crónica *in memoriam*, del 17 de julio de 2002: “Una mujer apasionada, bella, fina y al tiempo humilde y recatada”, “Ella vivió con modestia espiritual”. El recuerdo más íntimo de Laura Escalante acerca de su infancia es la relación de su familia con el teatro. Su madre y su tía frecuentemente iban con ella al Teatro Royal, al Teatro Artigas, al Teatro Urquiza. Ella afirmaba que no entendía nada de lo que sucedía y que imaginaba que cuando el telón se cerraba los personajes seguían detrás del telón de modo inanimado y que eran el público y su mirada los que tenían el poder de volver a darles vida nuevamente en la próxima función.

Hemos entrevistado a su sobrina-nieta, la licenciada Inés Escalante, teniendo en cuenta la relación estrecha que Laura y la pintora Amalia Nieto establecieron con sus respectivos sobrinos-nietos. Nos interesa, como ya dijimos, la perspectiva biográfica y autobiográfica, la construcción que estas directoras hicieron de su propia vida personal y artística factualmente. Inés Escalante accedió muy amablemente a donar al CIDDAE materiales de Laura, textos, fotos, su Florencio y un retrato a lápiz que le hiciera Amalia Nieto. Narró, conmovida, a partir de la memoria, la influencia que Laura tuvo en su niñez, iniciándola en la asistencia a espectáculos de

27 Donado por su sobrina-nieta, licenciada Inés Escalante, al CIDDAE. 2017.

lo que se consideraba alta cultura en su época. En esa entrevista experimentamos con Inés la profundidad de la pérdida y el alud de la memoria que despierta: nos remitimos a la imagen “Todo el pasado vuelve como una ola” (Tennessee, 2008). No solamente el de ella, el nuestro. Es por eso que este libro no pretende ser un registro histórico sino una elaboración de datos e informaciones sustentadas en la experiencia y el conocimiento.

Y el epígrafe de Elizabeth Bishop coincide con esa idea de pérdida, irreparable y a la vez irremediable, de fluir en el tiempo del encuentro y la despedida. Porque Laura vivió en torno a la figura de la casa, de su gineceo doméstico, el apartamento de la calle Guayaquí, el taller de Amalia, la casa El Petrel en Punta del Este. Esa protección que elaboró alrededor de su mundo la reflejó en esa frase, recordada por su familia, luego de adquirida la enfermedad: “Yo no quiero morir en casa”. Quería evitarle a Amalia el deterioro de su imagen, y de hecho no le fue anunciado su fallecimiento hasta tiempo después. Ahí la visitamos, una caja de bombones Bacci la hizo sonreír. Proporcionó fotos. El sillón de Laura era ese, indicó. Poco tiempo después partió.

### ***Laura Escalante, didáctica que transgrede***

En 1959 Laura Escalante es invitada por la Comedia Nacional a dirigir por primera vez y es con una obra de Pirandello, *El hombre, la bestia y la virtud*, que decide abrir su trayectoria con el elenco municipal. Más adelante, en el mismo año, hará la puesta de un autor nacional, Ángel Rama, y su *Lucrecia*. En ese entonces, a sus 53 años, cuenta con una fuerte participación en la formación y dirección de los primeros elencos de teatros independientes, además de sus años de docente de Literatura en la enseñanza secundaria de Montevideo. Integrar la lista de directores de un elenco estable y oficial determinó su voluntad de afianzar una posición intelectual de agencia ilustrada y formadora de “gusto”, de convocante a la ciudadanía a realizar una experiencia transformadora, según lo expresa en algunas de sus entrevistas y en las explicaciones introductorias de los programas de sus espectáculos.

Esta noción última del teatro, como medio a alcanzar algo —un fin contundentemente más espiritual que ritualista político—, hace que identifiquemos una concepción de su propia labor que busca transgredir, en el sentido en que la palabra *transgresión* designa al hecho de cuestionar los preceptos naturalizados y de fundamentar nuevos estatutos, unido ineluctablemente a un afán didáctico que sería la base de la dirección de Escalante. Es a través de su actividad docente que forma elencos jóvenes, los elencos luego universitarios, y desde donde empieza su trayectoria teatral. La fundación de la obra representada surgiría por el entendimiento más cabal de un texto, entonces no asombraría suponer que sus primeras incursiones hayan sido en la puesta en escena de obras del Siglo de Oro español u obras de Shakespeare, donde Escalante profesora enseñaría los matices simbólicos de los diálogos a sus estudiantes, así como el medio cultural desde donde se desarrollaban y las formas correctas de realizar una exposición argumentativa, unida a la siempre considerada manera de ejercitación memorística que supondría la enseñanza media. Rápidamente ve cómo es capaz de potenciar y desarrollar las capacidades de los otros, dirigiéndolos,

designándoles tareas a todos —a aquellos que no actúan, encargándoles la tarea de vestuario, maquillaje, escenografía, publicidad—, y aquí se ve una insistencia activa a pesar de una visible precariedad económica que siempre signa al teatro. La directora se resiste a abandonar sus proyectos, es también un rol didáctico, de enseñanza, que está operando para la representación de sí ante sus alumnos-elenco. La directora también consigue mantenerse en el medio: su lugar, una vez asentado en las producciones de la capital, es identificado y reconocido.

¿De qué manera llega a ser convocada por la Comedia Nacional? ¿Por qué es su caso interesante al ser tardío en cuanto a su edad y realización? Si tenemos en cuenta que la Comedia Nacional, fundada en 1947, tenía en sus preceptos la misma intención que Escalante, es decir, estimular “en el pueblo su mejor capacitación moral e intelectual, y en sus individuos, la facultad creadora de que estén dotados” (acta 1 de la Comisión de Teatros Municipales), no resulta raro cómo, unida a la persistencia de Escalante a perdurar en el ámbito escénico local, fue conectada a través de actores políticos y culturales de poder a este centro fundacional. La misma Comedia ya había tenido otra directora, Margarita Xirgu, que junto a su experiencia teatral y su renombre constituiría una piedra angular en la formación de generaciones de actores y dotaría al teatro uruguayo de mayor internacionalidad. Pero Escalante llega a este elenco con un bagaje *amateur*, siendo directora de grupos de aficionados, cultivada por textos que su propia curiosidad intelectual —una que también podría cultivar Xirgu— requería. Su visualización de mujer entrada en años y su actividad de educadora conformarán una imagen favorable para la puesta en realización de algo muy significativo, como lo es ser la primera directora independiente y uruguaya en ser convocada. Es una *trata del débil*, como identificaría Josefina Ludmer, aceptar un cierto grado de subaltermidad que la haría ser consciente de ser parte de un proyecto más grande, pero desde allí dar una visión estético-moralizante particular. Es así como Escalante continúa el imaginario fundacional de la Xirgu; mujer mayor *educadora*, también entregada a su trabajo, una sobriedad que mostraría un sacrificio total al servicio del teatro (hay que ser consciente de la precariedad y altibajos de este medio) y de mostrarse como valor en virtud de su voluntad. Pero elegir un texto por considerarlo relevante, dar a entender lo que este dice, traducirlo con imágenes que involucran su puesta en escena, implican procesos de llevar a cabo saberes que expanden una propia configuración artística. Esta formulación bien podría simplificarse en la elección de “saber sobre el no decir”, de Josefina Ludmer a propósito de sor Juana, es decir, una resistencia con su trabajo que depara la confección de un logos último.

Al considerar oportuno destacar la segmentación de un corpus de obras producidas en un tiempo determinado —fechas de agitación política y social—, llevadas a cabo por una misma compañía que desde los inicios de su trayectoria se instauró en el medio como prestigiosa, es que la cuestión de género cobra una singularidad de interés.

El debate público que emprendían las mujeres feministas de esta época acompaña una serie de transformaciones sociales sobre el consumo de mercado y la realidad política comprometida que tenía sus causas en la Revolución Cubana de 1959; como sujetos que ejercen su ciudadanía, las mujeres actúan, militan, defienden posiciones y dan testimonio.

El rol de género en cuanto al poder, particularmente en las prácticas simbólicas que constituyen una cultura y que se entiende forman parte de la identidad colectiva de un pueblo, es importante, principalmente, por presentarse en formas —tácticas— que hacen a su redefinición, a su conceptualización.

El trabajo propuesto por nuestro equipo de investigación, integrante del área dedicada a trabajar con el acervo documental histórico del Teatro Solís, propone del mismo modo que la difusión del legado de estas directoras, mujeres y primeras en una tradición, el análisis de su concepción de cultura y el producto de sus propios relacionamientos con ella.

### *Laura Escalante, el arte de elegir*

Laura Escalante vivió de acuerdo con sus convicciones. Haciéndole honor a la acción específica que muchas veces define y sintetiza la tarea de un director de teatro, ella eligió. Eligió no casarse, eligió no ser maestra, eligió no tener hijos, eligió no ser madre. Eligió, finalmente, ser directora de teatro. Su carrera en la dirección teatral fue todo un proceso; un proceso cimentado en ese poder de elección, de decisión. Un proceso fructífero y perenne, hasta que la propia Laura Escalante decidió, eligiendo nuevamente, retirarse. Temerosa quizás de no ser recordada y ser, como tantos directores de escena, una gran olvidada, escribió *Memorándum. El tormento tan querido*. O quizás con la conciencia de que su vida no pasaba enteramente por la profesión, sino por el desarrollo de su vida privada, contradiciendo esa preceptiva de la entrega total al arte impregnada en la época desde Margarita Xirgu.

Amiga de Adela Reta,<sup>28</sup> con quien compartió experiencias en el Teatro Universitario (*Dulcinea*, de la que Adela fue directora de escena, de Gastón Baty, estrenada el 19 de agosto de 1948), la presencia de esta última en la Comisión de Teatros Municipales incidió en su elección como directora de la Comedia Nacional. Sin duda formó parte también de su “red”. Vinculada a integrantes del Partido Colorado, no se descarta su postura, aunque los miembros de su familia aseguran que no hablaba de política. Pero sí, públicamente, en una oportuna entrevista realizada para el ciclo *Testigos*, de TV Ciudad, en 1998, sostenía que “Adela Reta sabe muchísimo de teatro porque era una excelente directora de escena”.

En diciembre de 1987, por Ley 15.920, promovida por el Dr. Julio María Sanguinetti y la Dra. Adela Reta, presidente de la República y ministra de Educación y Cultura respectivamente, el Senado y la Cámara de Representantes conceden, junto a otras figuras de la cultura uruguaya, a Laura Escalante y a Amalia Nieto una pensión graciable a cada una como reconocimiento del Estado hacia su actividad, en las áreas de sus respectivas disciplinas, que “ha honrado a la República”. El propio expresidente Julio María Sanguinetti, en entrevista realizada, lleno de aprecio y admiración personal, recordaba a Laura Escalante junto a Amalia Nieto con “sus sombreritos” y “con sus imágenes de mujeres del tiempo Art Decó”. Sanguinetti confirma el estrecho vínculo

---

28 Ver capítulo “Trayectorias”.

entre Adela Reta y Laura Escalante, y afirma que él mismo, en persona, estaba detrás de esas pensiones, "tan merecidas" para los artistas.<sup>29</sup> Incluimos los pasajes que corresponden a la pareja, ya que buscan resumir sus aportes a la cultura nacional para hacerlas merecedoras de dicha pensión:

- 4 -

## ANEXO

### I

#### MIGUEL ANGEL PAREJA

Nacido en Montevideo, en 1908, se dedicó desde muy joven a la pintura, perfeccionando su técnica en Europa.

Desde 1942 se han realizado en nuestro país y en el extranjero gran cantidad de exposiciones de sus obras, algunas de las cuales figuran en los catálogos de los Museos Nacional de Bellas Artes, Municipal Juan Manuel Blancos, de Arte Moderno de Buenos Aires y de Arte Moderno de San Pablo.

Su vocación por las artes plásticas se ha manifestado también en diversas publicaciones para revistas especializadas y ha sido reconocida a través de diversos premios y adquisiciones.

Ha desarrollado también una muy importante tarea docente a nivel secundario y universitario, llegando a desempeñar la dirección de la Escuela Nacional de Bellas Artes en el período 1964-1972.

Falleció el 27 de julio de 1984.

### II

#### LAURA ESCALANTE BERNINZONE

Nacida en Montevideo en 1906, desde su adolescencia participó de la actividad teatral, a nivel liceal, universitario, en el movimiento de teatros independientes y en la Comedia Nacional.

Integró la Comisión de Honor de las Muestras Internacionales de Teatro, organizadas por la crítica teatral, junto con Alberto Candeanu, Atahualpa del Cioppo, Andrés Castillo y Angel Curotto, entre otros. Durante su larga trayectoria, contribuyó a darle al teatro nacional el grado de desarrollo que tiene actualmente. En función de su labor teatral y cultural, visitó Estados Unidos y Europa. Es autora de varias publicaciones, entre las que se destacan "Valor Cultural y Pedagógico del Teatro en Francia" y "Memorandum el tormento tan querido".

mim. 1

29 En esa misma acta parlamentaria se concede pensión graciable a Marosa di Giorgio, entre otros.

- 6 -

En la actualidad, y aun cuando se la sigue estimando como una escritora solitaria y apartada de las modas literarias, su obra es crecientemente objeto de interés y estudio por parte de lectores y especialistas en diversas naciones.

## IV

**MARIA LAVINIA PICCIOLLI PIOVENNE**

Nacida en 1896, comenzó su trayectoria artística y docente a principios de la década del 20, cantando en el grupo de María V. de Muller, en la Sala Verdi. Desarrolla una muy vasta actividad lírica, colaborando con las más diversas instituciones públicas y privadas. Integra la nómina de los profesores de los Conservatorios Montevideo y Franz Liszt.

En 1928 viaja a Estados Unidos, donde es contratada por la Compañía Víctor, grabando dos discos dobles sobre canto popular brasileño y luego se traslada a Europa, recibiendo clases en Italia con la Profesora Raquel Maragliano y en España con la Profesora Conchita Badía.

Sus dotes artísticas han sido destacadas en forma reiterada por la prensa nacional e internacional.

## V

**AMALIA NIETO**

Nacida en 1907, inicia sus estudios de artes plásticas en el Círculo de Bellas Artes con el Profesor Domingo Bazzurro y posteriormente con el Maestro Joaquín Torres García; perfeccionándose luego en Europa, siguiendo los cursos de la Academia de André Lhote y estudia grabado con J. Friedlander y mosaico con J. Severini. Desde 1947 realiza innumerables exposiciones individuales y colectivas, tanto en nuestro país como en el extranjero y participa en las Bienales de San Pablo, Córdoba, México, San Marino y Espoleto, entre otras.

Su obra ha sido objeto de importantes premios, adquisiciones y becas.

También ha desempeñado una relevante actividad docente en Secundaria, UTU y el Círculo de Bellas Artes. Su versación

mim. 3

Se conceden pensiones graciables a varias personalidades. La solicitud la firma, entre otros, Adela Reta. Diciembre de 1986, Senado de la República, Distribuido n.º 614.

Resulta muy interesante la definición que se hace de Laura en el documento, especialmente al señalar el haber integrado la Comisión de Honor junto con los varones dominantes mencionados y nombrarla como "escritora solitaria y apartada de las modas literarias", que la coloca en una posición que nos recuerda a Emily Dickinson. En primer lugar, se la llama "escritora" y se la vincula a lo literario, dándole más importancia a esta actividad que a la labor teatral. Se destacan

sus publicaciones, no algunas de sus puestas. Era una teatrera “culta”. Y, en segundo lugar, asombra que sea llamada solitaria. No lo dice de Marosa di Giorgio. ¿Tiene que ver con una actitud vital, porque no se casó, por su clóset?

Su labor docente sin duda determinó esa austeridad y discreción, y la estructura de su clóset. Según narra su sobrina-nieta, “Cuando, muchas veces, algún alumno le decía ‘señora’, ella aclaraba: ‘señorita Escalante”. Ese énfasis en la aclaración de soltería heterocéntrica bastaba, probablemente, a sus interlocutores para colocarle alguna etiqueta. En este caso, *sabía sobre el no decir*.

Volviendo a la mencionada entrevista, rescatamos alguna de las percepciones sobre su presentación de sí familiar:

Ella te atrapaba, te cautivaba, lo podía hacer con un actor y hasta con el doctor. (...) Era una gran narradora, sobre todo en las reuniones familiares (...) Deseaba ser actriz. No se animó, para ella la actuación era un techo de cristal.

En estas observaciones-recuerdos, partiendo de la niña y joven que fue, Inés la recuerda ocupando un lugar sin timidez, diciendo que sabe. Carisma e histrionismo parecían caracterizarla. Centralizar las reuniones familiares, que en la presentación de sí de la época era propio de los varones, mientras las mujeres escuchaban, da un contexto particular donde el decir, el exponer, el atraer parecen claves de su conducta. La vemos en una foto de 1936, que se preocupó por registrar y anotar, indicando cuidadosamente la hazaña, como lo hacía con fotos de obras y cuadernos de dirección.

En esta foto de 1936, destaca que estuvo en el vuelo de *El Churrinche*, el primer avión de Pluna, indicando que tenía dos motores y era para cinco pasajeros más el piloto. Consignó su nombre, Emilio Nudelman, el de sus acompañantes y el lugar, la estancia en Salto. Añade que el avión estuvo expuesto como pieza de museo en la Explanada Municipal en 1977. Una aventura, una picardía, refleja el rostro de esa joven de treinta años que aún vestía del mismo modo que las otras mujeres de la foto: falda, blusa y chaqueta. La foto aparece pegada en un cartón mal recortado, grande, casi como un recuerdo heroico. Más adelante, en mayo de 1962, viajará con el Teatro de la Ciudad de Montevideo (TCM) a Francia y España; registrará escenas del avión; alguien la fotografía y está, podríamos decir, radiante, sensual, sentada al lado de una joven, ligeramente inclinada hacia ella. Señala en la parte trasera de la foto que el viaje era en KLM. Se fotografían con el cartel que promueve la obra a



representar, en la fachada del Teatro Sarah Bernhardt. Luego adquiriría ese trajecito que la caracterizaría. Y una especie de botines acordonados. Surge el paralelismo con aquel pasaje de "Un sueño realizado", de Juan Carlos Onetti (1941).

La mujer tenía alrededor de cincuenta años y lo que no podía olvidarse en ella, lo que siento ahora cuando la recuerdo caminar hasta mí en el comedor del hotel, era aquel aire de jovencita de otro siglo que hubiera quedado dormida y despertara ahora... Tenía una pollera hasta los zapatos, de aquellos que llaman botas o botinas...

Esa representación de sí, más el sombrero, configuraban la imagen icónica de la lesbiana culta, integrante de redes de otras mujeres artísticas, políticas o escritoras, como describe Shari Benstock en *Mujeres de la Rive Gauche* (1992). Su androginia, el código gestual no estereotipadamente "femenino", le daba ese aire levemente viril, a veces de forma más potente.

¿Constituyó realmente un techo de cristal la actuación para ella? Dice en su libro *Memorándum*:

Nunca llegué a ser actriz. Tuve ofrecimientos, oportunidades. En "Tío Vania" una actriz se enfermó. El elenco me instó a sustituirla. Me puse el traje del personaje, me miré al espejo. Sí, yo podría ser Elena Andreivna; pero devolví el traje y dije no. Una resistencia oscura, inexplicable me lo impidió. No fue este un acontecimiento aislado, hubo otros similares. El impulso primero quedó aprisionado en el recinto de la infancia, la que no dio jamás su consentimiento.

Vemos la escritura autobiográfica, la confesión enfática como un llegar a un estadio superior. ¿Lo era? ¿De qué sustancia estaba hecha la resistencia? ¿Su personalidad contenía los elementos narcisistas expositivos corporales para estar sobre un escenario, o prefería ser el *voyeur* o la *voyeuse* que espiaba y dirigía desde la platea?

Sin duda habitó un país y una circunstancia donde la cultura letrada, la medianía y la cultura europea constituían las metas. Los mitos culturosos respondían, como designan Perelli y Rial, a los ideales formados a partir de valores y prácticas, autores y estilos "elevados", de una alta cultura de la que sin duda formaba parte y de una concepción de país de clase media numerosa y culta, exigente en este último aspecto:

(...) cuatro mitos que dieron consistencia al imaginario social del "Uruguay feliz" o del pequeño "país modelo":

-El mito de la medianía, es decir, el imaginario centrado en el valor de la "seguridad" propio de las clases medias, y construido a partir de la existencia y apoyo de un Estado asistencial y protector;

-El mito de la diferencia, base para la construcción de un "nosotros" o identidad diferente o superior respecto a "los otros" (europeos o latinoamericanos);

-El mito del consenso en torno al respeto a la ley y las reglas de juego como base de la estabilidad del sistema político uruguayo;

-El mito de un país de ciudadanos cultos.

A mediados de los años '50, se genera un “contraimaginario social”, el de la crisis, cuando la realidad comenzó a contradecir grandemente el imaginario del Uruguay batllista o Uruguay feliz.

La gestación de ese contraimaginario operó a través de un mecanismo básico: el sentimiento de pérdida de una “edad de oro” y cómo recobrarla. Contradictoriamente, esto contribuyó a mantener los mitos fundacionales de la identidad, solo que ahora se pusieron como meta a recuperar en el futuro. (Perelli y Rial, 1986)

Una cultura sumamente urbana, aristocrática y, de algún modo, hasta extravagante. Montevideo, el Centro o lo que hoy llamamos Ciudad Vieja, “no era un barrio. Se vivía puertas adentro. Los niños no jugaban en las veredas. Pero sin duda se visitaban unos a otros. Inventaban el barrio en un patio o en un desván abandonado”. Estas palabras de Antonio “Taco” Larreta en su libro de memorias *El jardín de invierno* —en el cual también define a Escalante como “amiga por la vida” y “sibila”— definen el espacio escénico, el contexto cultural en el que Laura Escalante gestó su actividad como directora teatral.

### **LOS HOMBRES DE FRAC QUE YA NO SE VEN MÁS<sup>30</sup>**

Como mencionamos más arriba, Escalante publicó un libro sobre su labor escénica; había abandonado deliberada y dignamente la puesta en escena en 1986, con la dirección del auto sacramental *El divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz, junto a la Comedia Nacional, culminaba una carrera comenzada en 1945, con *El mancebo que casó con mujer brava*, de Casona, con escenografía de Amalia Nieto. Su experiencia se cimentó en el liceo Rodó. Ruegger le dedica una extensa nota necrológica en *El País* del 9 de junio de 2002, donde la señala como “figura imprescindible de la cultura nacional”, que luego de su apartamiento profesional siguió viendo espectáculos, “manejando enhiestamente su pequeño auto”: “No podrán olvidarse su capacidad, su inteligencia, su rigor insobornable para respetar desde el escenario a los grandes autores y la calidez de su sonrisa”; “impuso su estilo depurado y severo”, “cubrió cinco décadas del teatro nacional”, indica. Teatro Universitario, Teatro de la Ciudad de Montevideo, Club de Teatro fueron sus ámbitos formativos y creadores, así como luego la Comedia Nacional o las salas independientes y alguna catalogada, en épocas más binarias, de comercial. Me interesa relacionar esa paleta terminológica con que es designada con la apropiación biográfica que ella misma efectúa.

---

30 La frase corresponde a la entrevista que le realizaron en TV Ciudad, en 1998.

### *Proyecto para la inserción del teatro en la enseñanza*

En 1950 obtiene una beca del gobierno francés para ir a Francia a estudiar el sistema educativo y viaja en barco 24 días para llegar. Allí se vincula con el teatro de la posguerra, conoce a Barrault y a algunos discípulos de Copeau del Vieux-Colombier: “Allí aprendí, entre otras cosas, la feroz disciplina” (18). Al regresar, acomete la empresa de crear un departamento de Arte Dramático en Enseñanza Media, “mi lucha, que fue larga e infructuosa” (18), dice, apoyada por la inspectora de Literatura Ofelia Machado Bonet. El proyecto indicaba que el sistema no sería oneroso para Secundaria. El informe que redacta, *Valor cultural y pedagógico del teatro en Francia*, es publicado en 1953 por Ángel Rama,<sup>31</sup> y consta de un reporte de su viaje y un plan para Secundaria, que se distribuye, pero no logra concretarse. El mismo se encabeza con una frase de Giraudoux: “El espectáculo es la única forma de educación moral y artística de una nación”, “ser educadores del pueblo” (Escalante, 1953: 9), similar a la que repitiera décadas más tarde Nelly Goitiño en su autorreportaje: “el teatro es un alto magisterio”. Una de las ideas precursoras que sostenía, aun siendo profesora de Literatura, tenía que ver con la recepción semiótica del texto dramático. El teatro es para “ver y oír” (Escalante, 1953: 7). Resaltaba la calidad de los actores *amateurs* ingleses y franceses, y enfatizaba la seriedad y la técnica, así como la concepción y el estudio sobre las obras. Era la época del largo trabajo de mesa en el teatro —si bien Escalante reniega de él en un momento de su libro (87)—, hoy sustituido por la práctica y el dimensionamiento de la corporalidad y sus estados. Su punto de partida fue el liceo. Su proyecto pensaba “difundir, perfeccionar, popularizar”, curiosa y anacrónica mezcla de emparejamiento hacia arriba, difícil en tiempos donde no se sabe qué es arriba. En el Capítulo III explicita su concepción del artificio y el rigor:

Ese mundo voluntario, dirigido, combinado, construido, que se agita sobre la escena, en que nada queda librado al azar, en que todo es producto de largo estudio y maduración, y sobre el que el joven actor debe ejercer una constante vigilancia, fortifica su voluntad, su dominio de sí, su inteligencia, su capacidad de concentración psíquica. El teatro no tolera el desorden, la dispersión, el desfallecimiento: el individuo debe poseerse totalmente para actuar en él (Escalante, 1953: 29).

Esa voluntad de “trabajo previo de minucioso análisis” no solamente delataba a la profesora de Literatura sino también una práctica escénica común en el teatro independiente uruguayo, donde la comprensión de los sentidos del texto y de la intención autorial constituía una premisa básica. Escalante integrará entre 1965 y 1966 una comisión para regular la actividad cultural en Enseñanza Secundaria, realizando una tarea de inclusión de los grupos de estudiantes en ensayos de orquesta o espectáculos teatrales. Manifiesta, sin embargo, que el estatus de las ciencias eclipsa en la enseñanza a la actividad artística. En 1964 la Federación Uruguaya de

31 Laura dirige *Lucrecia*, de Ángel Rama (1959, Comedia Nacional).

Teatros Independientes (FUTI) intenta apoyar el proyecto de Laura, ofreciendo las salas para poner en escena proyectos estudiantiles. Ella viajará en el 1966 a Estados Unidos, Inglaterra y Suecia, continuando sus investigaciones sobre los estudiantes y el teatro, informando cuantitativamente sobre la inserción y enfoque del arte en la educación. “Un teatro purificador”, dirá en *Memorándum*, que logrará sacar al espectador fuera de los “límites reducidos de su reducido horizonte cotidiano, hacia un plano distinto en el orden espiritual y moral” (24). Es a partir de esta idea de rigor, su ejercicio textual sentencioso y la presencia del performativo en su lenguaje que quiero pasar al siguiente punto. No habría hombres de frac, pero empezaba la hegemonía de los directores independientes, asociados con la izquierda.

Desde su infancia era frecuente espectadora de los elencos europeos (españoles, franceses e italianos) que visitaban Montevideo. Laura Escalante, mujer de una insobornable conducta, libre, valiente y cordial, como lo afirma Ángel Curotto, caminó, con sus clásicos botines, siempre con paso firme y seguro, portando el testigo de la verdad, desde que en su infancia comenzó su relación con el teatro. Laura Escalante subió, como ella misma ha afirmado, *la escalera de mármol*, abriéndose camino en el teatro independiente hasta ser la primera directora proveniente de ese ámbito en ser convocada a dirigir la Comedia Nacional.

El universo de obras elegidas para su estudio es acotado; no podría ser de otro modo si este trabajo pretende ser una propedéutica y un estímulo para posteriores investigaciones.

### ***Las obras: tríada final. Comedia Nacional***

Como preámbulo, quisiéramos referirnos al momento en que dirige en 1957 *Madre coraje*, en Club de Teatro, estrenada el 12 de marzo de 1958. Se inscribe en la línea de los futuros grandes directores brechtianos de Montevideo, para luego dejar el espacio a los canónicos del galpón, como Del Cioppo, y se lamenta melancólicamente, en una línea, del premio otorgado a China Zorrilla ese mismo año por la obra *El amor de los cuatro coroneles* y no por *Madre Coraje*: “era, en sí misma una hazaña que, creo, no debiera de haber sido silenciada” (Escalante, 1983). Significó para la actriz una demostración de un talento dramático diferente a la veta de comediante que poseía. Esa forma de Escalante de enunciar la decepción no deja de ser una toma de la palabra y una apropiación de ese gesto que creyó injusto, para ella y su actriz, una de las favoritas, así como Estela Castro. Escalante transcribe cuidadosamente pasajes de las críticas que elogiaron su puesta y la actuación de China, críticas que a la vez pudimos cotejar, como la que Rama hiciera en el diario *Acción*, en la columna *Fuimos al teatro*, en 1958, titulada “Triunfo de las mujeres”. Allí resalta a las dos artistas, “sobriedad, equilibrio permanentemente vigilado de los valores plásticos, una sana contención que evitó el desborde dramático”. En un apunte manuscrito que acompaña su prolijo cuaderno de puesta, Escalante escribe sobre el personaje: “Pero es esclava de su comercio”. Enrique Amorín le deja una esquila escrita que dice: “Has sacado coraje de no sé dónde”.

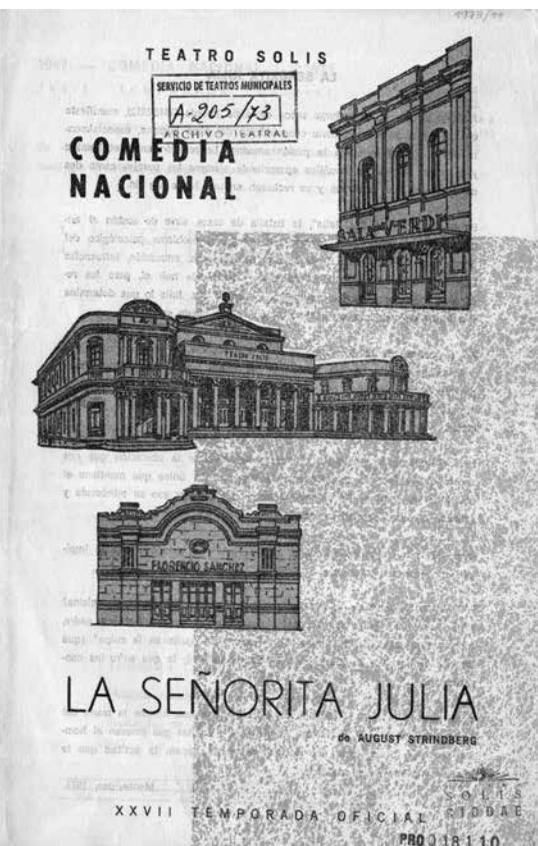
Pensemos en esa mujer que realizaba sus caminatas hacia el Faro de Punta Carretas desde la calle Guayaquí, y seguía una ruta que la vinculaba con sus contemporáneos: Adela Reta, Julio María Sanguinetti.

En su pensamiento, y podemos decir que en el de los creadores en general, está la búsqueda estética, pero la verdad estética o, aristotélicamente hablando, la verosimilitud. Y *Memo-rándum*, y sus proliferos cuadernos de dirección por obra, dan cuenta de un afán meticuloso por ordenar y conservar.

Es una evocación, sin mentiras, de una auténtica protagonista que sabe contarnos en muy buen estilo literario, todo lo que se propuso; pero también sabe callar, voluntariamente, todo aquello que la buena educación aconseja... (Escalante, 1983)

Las tres últimas obras que dirigió Laura Escalante conforman una tríada que denota un acen-to en la mirada sobre las mujeres. No es desacertado pensar que la frase beauvoiriana sobre-vuela el interés: ¿cómo llegaron a ser “mujeres”? ¿cuáles fueron los mandatos sociales para construir el género?

*La señorita Julia* fue escrita en 1888, en pleno auge del naturalismo; Strindberg subtituló a su obra “tragedia naturalista” y le dedicó un extenso y minucioso prólogo revelador de su em-pedemida misoginia.



Un programa pobre que incluye la fachada de Sala Verdi, el Teatro Solís y la Sala Florencio Sánchez volando suspendidos en el papel. Tres entes solitarios vistos en planos distintos: el Solís en su lateral izquierdo y fachada, los otros solo en fachada. El sello con el año, la impronta oficial dictatorial, la economía del cambio político.

La acción de la pieza comienza en pleno festejo de la Noche de San Juan, celebración que marca el inicio del verano, el solsticio, una fiesta pagana luego apropiada y renombrada por el cristianismo, de las más importantes de Suecia. La cocina es el lugar donde transcurre el encuentro entre Julia, hija de un conde, y Juan, el mayordomo de la casa y prometido de Cristina, la cocinera. La bebida y el baile devienen en un encuentro íntimo con Juan. A partir de allí se desata una tormentosa serie de entredichos que progresivamente revelan la magnitud del conflicto que hay entre ellos: ¿Julia pertenece a un rango social superior al de Juan, pero se encuentra en el lugar de la subordinación por su condición femenina? ¿Se invierten los roles esa noche? ¿A qué apuntó Laura al elegir esa obra de un Strindberg que oscilaba él mismo entre la misoginia y su deses-

perado amor por su esposa, que estaba con otra mujer, en un marco de luchas feministas en la que Suecia ya estaba inmersa? Un trasfondo de trío que también sucede en la obra cambiando el sexo de uno de los participantes. En la obra se trata de Juan, Cristina, la cocinera, y la señorita Julia. En el trasvasamiento biográfico, Strindberg es uno de sus personajes principales junto a su primera mujer, la actriz Siri von Essen, y la escritora Marie Caroline David. La vinculación obra-biografía la alimentó él mismo cuando escribió *Alegato de un loco*, una novela que relata la relación con Siri von Essen, desde que la conoce, cuando todavía era la esposa de un barón, hasta que se casa con ella y después se divorcia. Strindberg no enmascara ninguno de los hechos que la pareja vivió mientras estuvieron juntos. *La noche de las tribadas*, una obra de Per Olov Enquist, es un drama protagonizado por Strindberg. La trama aborda un ensayo de uno de sus textos (*La más fuerte*) en teatro. *La noche de las tribadas* (1975) es la obra teatral sueca más traducida y representada en el siglo XX.<sup>32</sup> Recordamos una imagen en la obra: el lustrado de botas del padre de Julia, ese signo de poder que degrada a Juan; sus botas en un rincón esperando ser lustradas. La bota contiene como significado una cierta sensación de poder, excluye la construcción genérica femenina de representación de sí. Es un rasgo interesante, dada la importancia que hemos otorgado a los botines de Laura, objeto de burla, pero a la vez de extrañeza y cierto respeto. Porque asume en ellas, *pars pro toto*, un rol patriarcal.

“Todas las mujeres somos un poco la señorita Julia. Todas alguna vez nos sometimos, ya sea por histeria, por amor o por pasión”, señala Cristina Banegas.<sup>33</sup> Tal vez a ese sometimiento ancestral alude el comentario de Laura: “*La señorita Julia* fue mi primer Strindberg”, y señala:

La estrenó la Comedia Nacional en 1973. Me fascinaba. **El tema de los desniveles sociales no me interesó mayormente, pero sí, el misterio indescifrable de la fatalidad interior.** El tumulto de reacciones, de determinantes, de máscaras que puede asumir la naturaleza múltiple e indomable de un ser humano en el transcurrir de sus días. Los lejanos orígenes de nuestro destino que viene cumpliéndose desde antes del nacimiento. Y aquí estamos, disfrazados de seres libres, pero prisioneros, encadenados a antepasados cercanos y lejanos, perseguidores implacables, capaces de manejar poderes vejatorios, bloqueadores o desencadenantes de acciones inexplicables e ineludibles. **Soberano, para Strindberg, el sexo, origina, al descontrolarse, sin prejuicios frente al melodrama, el terrible acto del degüello de la Srta. Julia, pobre ser indefenso y acorralado, aspirante a una imposible redención, a quien la muerte, oculta bajo el disfraz de un Hombre, ha venido a buscar al final de esa simbólica Noche de San Juan.** Causas diversas obligaron a ensayos irregulares e incompletos. La crítica no fue favorable al espectáculo. Pero a pesar de las dificultades y el fracaso, un especial recuerdo me une a él.<sup>34</sup>

Interesante el subrayado de Laura Escalante, priorizando lo simbólico sobre lo coyuntural, mostrando al sexo como la poderosa fuerza que descontrola y pierde a Julia. También es inte-

32 Se presentó en Montevideo en 1979, dirigida por Mario Morgan, en el Teatro Circular, bajo el título *La noche de la infamia*.

33 *Página 12. Cultura y Espectáculo*. Cecilia Hopkins. Sábado 2 de abril de 2016.

34 La negrita es nuestra.

resante el comentario sobre la “naturaleza múltiple”, que puede sugerir la alternancia entre dominante y dominado, Y el autoengaño de la libertad, lo que nos colocaría en un determinismo de naturaleza: se es de una manera porque se nace así, provenientes de un destino anterior. ¿Qué pasó por ella al resaltar esa naturaleza que la lleva a cometer ciertos actos, a optar por ciertas identidades, a manejar, como hacía Gertrude Stein, la relación dominante-dominado como apariencia? (Souhami, 1993).<sup>35</sup>

Entre las dos mujeres, una aparentemente más fuerte y la otra más débil, una afirmando su genio y la otra venerándola, una hablando y la otra escuchando, solo un ciego podía ignorar que la más vigorosa era Alice, y que Gertrude, tanto por su conducta como por su trabajo y publicaciones, se apoyaba en ella (...) (176)

Sin duda, en primer lugar, en el texto de Laura existe una visión de reconsideración de las mujeres, “pobre ser indefenso y acorralado”. Veamos qué dice Strindberg en su prólogo a la obra:

En el drama que aquí presento no he intentado hacer nada nuevo —porque eso es imposible—, sino, simplemente, modernizar la forma de acuerdo con las exigencias que he creído que los hombres de nuestro tiempo deben plantearle al arte del teatro. Y con este fin he elegido un tema —o quizá me haya dejado seducir por él— que puede decirse está al margen de las luchas partidistas actuales, ya que el problema del ascenso o la caída social, del conflicto entre superior e inferior, mejor y peor, hombre y mujer, es, ha sido y será de permanente interés (...)

La vida no es tan matemáticamente idiota como para que solo los grandes se coman a los pequeños, sino que también ocurre, con la misma frecuencia, que la abeja mate al león o que, al menos, la enloquezca (...)

(...) la mujer, esa forma raquílica del ser humano, que está entre el niño y el hombre, el señor de la creación, el creador de la cultura, era igual al hombre... porque una forma raquílica, regida por la propagación de la especie, siempre seguirá naciendo raquílica y nunca podrá alcanzar al que tiene ventaja según la fórmula (...)

La mujer a medias es un tipo de mujer que se abre paso a codazos, que se vende ahora por el poder, medallas, condecoraciones o diplomas, como antes lo hacía por el dinero, lo que denota una cierta degeneración (...)<sup>36</sup>

Ese poder de los débiles es un tópico de Strindberg que se da en varias obras: la fortaleza del débil, aquí supuestamente las mujeres, la capacidad de atormentar desde su postura como treta. La denominación es degradante y coincide con definiciones medievales, como varón incompleto. Ciertamente esta segunda parte del siglo XIX es la del surgimiento de la psiquiatría, con las clasificaciones y patologizaciones correspondientes, y donde el sexo se erige como

35 Se refiere a Alice B. Toklas, cuya relación con Gertrude duró desde 1907 a 1946, año de la muerte de esta última.

36 <<https://es.scribd.com/doc/106650766/Prologo-a-la-senorita-Julia>>.

eje constructor de la persona. Strindberg no duda en expresarse con el lenguaje del odio, como diría Butler, injuriando a las mujeres como seres incompletos, hechos para reproducir, y cuestionando y ridiculizando a las feministas de su tiempo, acusándolas de degeneradas, que equivale a lesbianas. Veamos una de las clásicas fotos de Laura, con el icónico sombrero:

Se representa uno fácilmente a la lesbiana tocada con un sombrero de fieltro, cabellos cortos y corbata; su virilidad sería una anomalía que traduciría un desequilibrio hormonal. Nada más erróneo que esa confusión entre la invertida y el marimacho. Hay muchísimas homosexuales entre las odaliscas, las cortesanas, las mujeres más deliberadamente “femeninas”, y, a la inversa, gran número de mujeres “masculinas” son heterosexuales. Sexólogos y psiquiatras confirman lo que sugiere la observación corriente, a saber: que la inmensa mayoría de las “condenadas” están constituidas exactamente como las demás mujeres. Ningún “destino anatómico” determina su sexualidad. (De Beauvoir, 1949: 192)



## **DIDASCALIAS, DICCIÓN, DISCIPLINA**

Hubo una impronta cultural en el Uruguay, heredera de la “ciudad letrada”: “lo que está escrito es verdad”. Pero acá escribe cualquiera y se dice lo que se quiere, muchas veces sin el menor fundamento. Desde la crítica, Laura Escalante padeció esa impronta.

### ***La navaja de la crítica con La señorita Julia***

El 31 de diciembre de 1973, *El Diario* publicó una doble página con un título destacado “Teatro 1973” en donde clasifica, en columnas impresas encabezadas por subtítulos, muchos de los espectáculos teatrales de dicha temporada. Entre las actrices destaca, en la columna “Las actrices”, a Nelly Antúnez en *La Señorita Julia* (“consiguió una única oportunidad realmente aprovechable en toda la temporada, su criada de *La señorita Julia*, y tuvo el tino de encontrar el tono justo en medio del tembladeral”).

Jaime Yavitz, por su parte, en la columna de “Los actores”, fue mencionado también por su trabajo en la pieza teatral (“fue de los pocos que lograron salvarse, parcialmente, del error de concepción de *La señorita Julia*. Es un actor que merece otros personajes”).

Estela Castro no es mencionada en "Las actrices", Laura Escalante no es mencionada en la columna "Los directores", Elena Zuasti es la única directora mencionada por su codirección, con Tito Barbón, de *Godspell*. Ni Carlos Torres ni Carlos Carvalho fueron mencionados en la columna "Los técnicos". Sí fue elogiada en esta columna Guma Zorrilla, pero por el vestuario de *Las brujas de Salem*, *El misántropo* y *El avaro*.

Interesante ecuación que deslegitima la labor directriz de Escalante con un "strindberg". Adjetivar la obra como un tembladeral, celebrar el instinto de Nelly Antúnez haciendo la criada, el actor que se salva "parcialmente, del error de concepción"; ¿es tarea del crítico evaluar esta variable, o, por el contrario, ver si esa concepción fue lograda? Esta última opción era una enseñanza oral que repetía Elena Zuasti. El silencio sobre la actriz fetiche de Escalante, Estela Castro, y sobre ella misma, evidencia el signo negativo y deslegitimador del crítico, que juzga, así como el Obispo de Puebla juzga, desde su investidura, la labor de sor Juana. Más arriba hemos citado que Laura Escalante la consideraba un "fracaso", o, al menos, eso asumía desde la escritura, defendiendo su creencia en la obra.

*El zoo de Cristal*, pieza sobre motivos del cuento, también de su autoría, "La muchacha de los cristales", lanzó al éxito como dramaturgo a un errante Tennessee Williams.

Williams (2008) *dixit*:

En esa obra dije todas las cosas agradables que tenía para decir acerca del género humano, las cosas que diré en el futuro serán más duras.

Laura, la muchacha, es indefensa, "anormal", corporalmente desvalorizada. No es extraño que Laura Escalante sintonizara temáticamente con la obra. Su madre la acribilla constantemente con el modelo americano, también a su hermano. Y en la tercera obra que hemos elegido, *Hedda Gabler* es la aristocrática hija del capitán Gabler, compleja, contradictoria.

Estos grandes personajes femeninos, modernos, redondos, complejos, ¿le permiten hacer que juegue constantemente, de manera destructiva, con lo que le gustaría "ser" pero nunca se atreverá a vivir? Una crisis con respecto a su propia condición de mujer o la mirada observadora de esos modelos femeninos en discordia con su entorno que no encuentran el lugar privado donde habitar que la directora encontró. ¿Constituyen una mano tendida hacia búsqueda de la liberación y de la posibilidad de desenvolverse de manera independiente en un contexto social sin miedo al qué dirán? Hedda intenta identificarse con un supuesto ideal de libertad, y no seguir siendo un objeto de colección de su marido, por lo que siempre está construyendo escenarios, lugares triangulares donde pueda colocarse y saber cuál es su lugar de mujer, preguntándose por su ser de mujer: ¿cómo se es una mujer libre?

La crítica, no muy generosa, señaló: "Decrépito y pomposo inventario" (*Noticias*, setiembre de 1979, Rodolfo Fattoruso) o "Ibsen, el insumergible" (*Mundocolor*, Paul Baccino).

¿Cómo resistía esas negaciones de la mirada externa y supuestamente calificada? Dice en *Memorándum*:

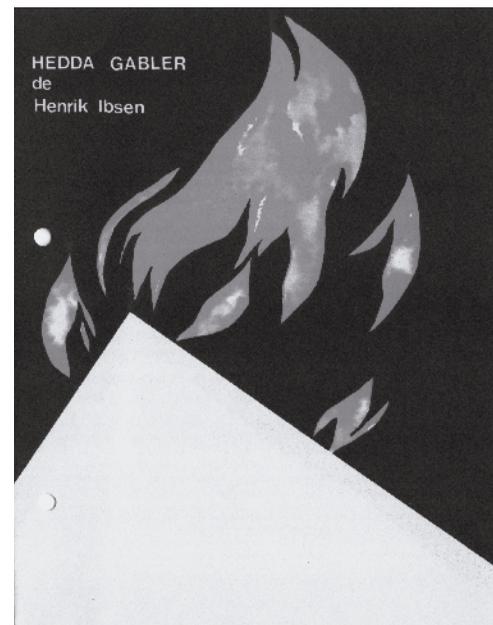
Desde el primer momento fue el amor por la realización en común lo que enlazó nuestras relaciones sin la turbulencia inquietante, apasionante, del mundo independiente, colmado de tumultuosas entregas e inesperados abandonos. Aquí las aguas se tomaban mansas, inducían a un andar seguro, a una constante actitud de respeto, de búsqueda, de conocimiento mutuo y comprensivo. Por eso no puedo referirme a ellos hablando solamente de disciplina, de oficio, de profesión, porque no es eso lo único que experimenté en las largas horas de trabajo que durante años vivimos juntos. Siempre me sentí como centro, puesto que de mí dependía el espectáculo, de un deseo intenso de alcanzar una meta, que yo proponía, y cuyas voluntades y sacrificios ellos ponían a mi disposición para su cumplimiento. Es un raro e inalterable sentimiento que aún ahora experimento cuando voy a abrazarlos después de un espectáculo.

Claramente se muestra consciente y se explaya sobre el sentimiento de control, de poder y de dadora. Esa mansedumbre de las aguas oficiales debía encerrar numerosas redes tóxicas que, sin embargo, se encarga de blanquear. O se trataba de una madurez proyectiva, de tratar a los actores como a sus discípulos, viendo el esfuerzo más que el sarcasmo o la ironía, o la maledicencia, muy frecuente cuando un espectáculo no obtiene la crítica esperada. Porque en tiempos de Escalante aún la figura del director/a era crucial y responsable, como ella misma lo dice, y una mala crítica, o una sucesión de ellas, deja el terreno libre a los actores para culpar al director/a.

Dice acerca de la obra de Ibsen *Hedda Gabler*:

En 1979 dirigí por última vez la Comedia Nacional; *Hedda Gabler*. Fue un espectáculo azotado por la crítica. No así por el público, numeroso y entusiasta. Al día siguiente del estreno partí para Europa. Eduardo Schinca me escribió: "Público atento, sensible, que al terminar desmiente con su aplauso las opiniones que te envió". Estela Medina también me escribió: "Creo, Laura, que el veredicto final lo da el público. Y este es estupendo. Viene mucha gente y la obra gusta, gusta muchísimo". A mi regreso la obra se repuso en el Teatro Solís en febrero de 1980. Allí comprobé las afirmaciones de los actores. Cálidos aplausos acompañados de "bravos" cerraban cada función.

La marca del fuego, que también nos parece la de una cabellera roja desatada, es la que predomina en el diseño gráfico para el programa de *Hedda Gabler*. Aquí un detalle, que se cuenta a final del acto tercero, cuando Hedda quema la obra que preparó durante toda su vida el personaje de Løvborg, y la que su infeliz esposa Thea consideraba que iba a dar el sentido a su rol en la sociedad, la protagonista realiza esta acción cerrando con la frase: "¡Ahora quemo a tu hijo, Thea! (...) Ahora quemo, quemo al hijo (...)". Esta acción de quema, que podríamos significar como la imagen de redimir una



idealización frente a la propia frustración de una realidad —que también es visible en el contraste del negro y blanco del diseño—, es superpuesta a un ímpetu de combustión, devorador, como lo encarna la protagonista hasta el final.

Un discurso que contrasta dos miradas, discurso común en el ámbito teatral: mala crítica, éxito de público. Laura lo formula educadamente, a través de la opinión de dos grandes actores. Medida, no lo cree totalmente hasta la confirmación, una línea pura, adjetivada, “cálidos aplausos”. También pulido el comentario que le hace Schinca, quien se encarga de enviarle las “opiniones”. Una generación sin duda europeizada, desmentida de su inserción latinoamericana, que se glorificaba en el “tú” en vez del “vos”, que circulaba por la calle San José como si estuviera en París.

Personalmente recibí estimables elogios de distinguidos médicos psicoanalistas por el código elegido para revelar la problemática de la obra. Los personajes con cargas de gran magnitud poseen la posibilidad de conservar siempre zonas reservadas frente a los análisis más intensos. Su enfrentamiento obliga a trabajar con la sugerencia, lo ambiguo, balancearse en el vacío sosteniendo una peligrosa posición. Rechazan la contundencia, la claridad, la precisión y provocan en el espectador un fascinante estado de incertidumbre. Los elementos que integran sus personalidades nunca sufren las mismas combinaciones, puede ser alterada la proporción, puede variar el acento primordial, y así, el personaje, sin dejar de ser el mismo será otro, y también verdadero. Los intérpretes, director, actores, al ofrecer su caudal de vida a los aparentes fantasmas arrastran con él características propias, responsables de infinitas variaciones.

Obsérvese cómo busca el reconocimiento profesional en un teatro sin duda psicológico, cómo destaca la ambigüedad y profundidad, la imposibilidad de etiquetar, “balancearse en el vacío sosteniendo una peligrosa posición”, “un fascinante estado de incertidumbre” casi anticipatorio del eje principal de las series contemporáneas: no se sabe dónde está la verdad, porque se ha interiorizado y licuado. También está clara la metodología actoral de arrastrar características del actor hacia el personaje.

(...) permití a cada actor ir libremente hacia su personaje, indagar en él, evitando las posiciones habituales. **Una conducta flexible condujo el trabajo.** Todos los actores pudieron expresarse, mostrar sus caminos, sus sugerencias, sus vacilaciones. Debates donde se oía la voz de todos y de cada uno en una ansiosa exploración interior. Después de varios días destinados a estos ejercicios empezamos a ensayar sin interrumpir el diálogo. **No se dio un solo paso sin aclarar previamente lo que se deseaba significar y a dónde se pretendía llegar.** Resultó una cautivante experiencia para ellos y para mí. “Laura querida, yo conservo un lindo recuerdo de los ensayos y de usted”, me decía Estela en una carta.

La consigna en negrita contiene una premisa de estética epocal de primacía del texto y del significado sobre el significante. Parece contradecir la flexibilidad señalada más arriba. Sin duda hay un universo de prácticas teatrales, de disciplina, de interrelacionamiento entre los roles, que

poco llega hasta nuestros días. La sociedad disciplinaria también estructuraba el teatro, sus élites, sus trabajos manuales subalternizados frente a la creación, cúspide de la concepción artística decimonónica que se escurría a través del realismo del siglo XX. La encarnación del personaje constituía una máxima mostración de pericia y sensibilidad, y la dirección, centro del naturalismo, ejercía con férrea mano su poder. Aquí, sin embargo, Laura habla de flexibilidad, de arrastre y a la vez de estudio frondoso del significado.

Esa terquedad, esa austeridad y convicción fue lo que destacó su sobrina-nieta Inés Escalante en la entrevista realizada. Rescatamos algunas frases que marcan esas líneas:

Desde que tengo memoria, ella siempre vivió con Amalia (...)

No le importaba, en absoluto, lo que los demás dijeran (...)

Los directores son los grandes olvidados (...)

Para lidiar con los hombres, ya sea alumnos, actores, técnicos, no habrá tenido problema, o los cautivaba o les metería la plancha (...)

Tenía una gran intuición, muchas veces les proponía a diversas personas, que no eran actores, ser parte de las obras que dirigía (...)

Esta enumeración, así articulada, da cuenta de la naturalidad con que tomó su relación afectiva, de la confianza que se tenía y las libertades que se permitía, así visto y dicho por la niña que recuerda y a la vez elabora a través de su propio decurso vital.

### ***La puesta de El zoo de cristal***

Estela Castro, su actriz fetiche, en su esplendor. Imaginamos el disfrute de Laura al dirigirla, el gusto por su economía, su equilibrio, su voz tardía. Ningún derroche como alguna de sus coetáneas. La actriz desvalorizada por Margarita Xirgu se tomaba la figura central para Laura. Reconocía su sensibilidad, su sobriedad. Es la tercera obra elegida para nuestro análisis. "El escenario es el recuerdo y por lo tanto no es realista". "Es una comedia de recuerdos y se la puede liberar de todo convencionalismo". "Material muy delicado y tenue". "El recuerdo permite muchas licencias poéticas".

Dice Laura:

Estas notas referidas al *Zoo de cristal* de T. Williams tuvieron un carácter imperativo sobre mi trabajo, creándome, a medida que se cumplían las diferentes etapas, perturbadores estados de dudas, confusión, inquietas situaciones, a las que intentaba en vano solucionar. Una visión de espectáculo "delicado y tenue", un acentuado sentimiento de nostalgia, un impulso a



huir de lo convencional y de lograr el encuentro con una dominante zona poética, era lo que deseaba realizar. Pero curiosamente, en aparente contradicción, el dramaturgo, al anotar directamente su obra, comienza describiendo minuciosamente “la oscura pared de los fondos de la casa de alojamiento de los Wingfield, las callejas sombrías y angostas que la circundan, la ropa colgada, las latas de desperdicios”. Un diálogo de acento preciso, realista, domina las escenas, y los objetos más caseros, teléfono, cama, máquina de escribir, sillas, mesas, cafeteras, tazas, fósforos, etc., adelantan su presencia y su oficio en manos de los personajes, volviéndose imprescindibles. ¿Cómo, entonces, eludir la realidad, lo cotidiano, lo naturalista y sumergir la acción en la suave imprecisión del recuerdo?, salvo en los casos en que Amanda se “aferra frenéticamente a otro tiempo y lugar” lo que comporta una segunda zona de “recuerdo”. El recuerdo jugando dentro del recuerdo, como en la admirable escena en que, vestida con el antiguo y ajado traje de baile de su juventud, evoca las fiestas y los paseos en coche, a través de los campos, recogiendo junquillos, acompañada de un mundo de poderosos pretendientes. Entonces la intención del autor se ahonda y domina. Allí me sentía aliviada y mis propósitos se cumplían, como también en la escena del candidato, pero en otros momentos me atormentaban las dudas, los desvelos, para tratar de balancear lo que el autor pedía en un lado y olvidaba en otro. La luz hubiera sido salvadora; con recursos adecuados, se hubiera podido prescindir de la escenografía y trabajar solamente con campos atmosféricos, circuitos rigurosos, pero el pequeño escenario del Verdi, obsesión de todos los escenógrafos, y los escasos, anticuados, recursos luminotécnicos del teatro no lo permitían.

A pesar de todo, la pericia de Torres<sup>37</sup> logró momentos de alta calidad. Recuerdo el Zoo como una experiencia dolorosa. El desencuentro entre lo que la vida puede proporcionar y el marchito transcurrir del tiempo de estos seres impregna a toda la obra de amarga emoción. La familia prisionera de una tradición mediocre, la pérdida sucesiva de los bienes, la lucha heroica de la madre por salvar a sus hijos, los avaros tiempos donde no hay lugar para la juventud, se suman en la aflicción que culmina con Jim. (*Memorándum*, 96).

Vale la pena la larga cita, porque da cuenta de sus dudas, su valentía al contarlas, no dimensionar la figura de director-genio, su sensibilidad, la “amarga emoción”; podríamos decir la “melancolía de género” de Williams. Pero el recuerdo, no obstante, es “doloroso”. El “marchito transcurrir del tiempo de estos seres” y el esfuerzo, la necesidad de entrar en la sociedad del éxito, frustrante, inacabada.

## **LENGUAJE Y PODER: LA REGLA DEL DOBLE ESFUERZO**

### *Microsistema del “cuarto propio”*

Cuando Simone de Beauvoir se refería a que el camino hacia la libertad femenina, es decir, a la independencia de la mujer es motivado por ese “elevado número de privilegiadas que encuentran en su profesión una autonomía económica y social”, que en su tiempo como bien señala no dejaba de ser minoritario pero desde donde se extendían y diversificaban discursos a favor

37 Se refiere al iluminador Carlos Torres (1934-2015), destacadísima figura creadora y docente.

y en contra de la circunstancia de las mujeres, mostraba en un pronto análisis la singularización del impacto que se podía ejercer con la propia existencia producida por la reconceptualización y puesta en funcionamiento de cambios sociales de fundamentación cultural. También la apuesta a considerar una genealogía femenina; como las circunstancias son variables en el tiempo, sus agentes apropiadores cambian, las mujeres erguidas como íconos sirven para mostrar estos cambios, abrir caminos a las nuevas generaciones.

En capítulos anteriores del mismo libro, *El segundo sexo* (1949), de Beauvoir había profundizado a través de lo que designa como *mitos*, formas de preponderancia, de ajustarse a categorías por parte de lo entendido como femenino. Así es que en el caso de la mujer que concebía su existencia a través del espectáculo la ubicó con la mayoría de sus ejemplos bajo la designación de “*la narcisista*”. Según la autora, la mujer teatral busca en sus admiradores el eco de un triunfo que nunca alcanzaría de forma material; el comprender su totalidad y darle sentido a su persona. La mujer ya vieja del espectáculo, según de Beauvoir, busca insistentemente el reconocimiento de su pasado, y por más que esto sea también visible en el hombre de teatro, en la mujer según la autora se da con una intensidad singular, al acompañarse junto con delirios de maquinaciones persecutorias, de puesta en valor en definitiva de un sufrimiento por la incompreensión de su vulnerabilidad.

Cabría entonces preguntarse qué circunstancia correspondería no a la actriz, sino a la directora, a la exclusivamente directora teatral. Aquella que, sujeta a textos literarios fundacionales escritos por sujetos masculinos, confecciona una imagen propia de su interpretación de dichas obras. Es a partir de una idea de canon interiorizada por un sistema de valores eurocéntrico, patriarcal, que conforma una cultura hegemónica, donde una directora podría alzarse, pronunciar y finalmente realizarse como profesional. Sería conveniente verla a la luz de este feminismo beauvoiriano, o también llamado *ilustrado*, donde las acciones culturales cobrarían mejor significancia intelectual en la mitad de este siglo.

Quizás no ubicada en un solo microsistema particular, pero sí dentro de un subsistema teatral, de especificación temporal, comienza a dirigir en 1945, a instancias de la pintora Amalia Nieto, quien la acompañará durante el resto de su vida, en un curso escolar de adultos (en la escuela Brasil), según cuenta en su libro. Va tomando posiciones dentro del campo teatral, ese “aire azulado y quieto”, como poéticamente define al ámbito posiblemente más sórdido y evanescente de la creación escénica (9). Contamos para seguir los eslabones de su construcción autobiográfica con el libro *Memorándum. El tormento tan querido*, escrito en 1972 y publicado en 1983 por Ediciones de la Banda Oriental (suponemos años de correcciones minuciosas), donde refiere públicamente su visión pulcra y de intención objetiva, salpicada de esporádicas y controladas emociones, sus vicisitudes en la escena montevideana. Revela quizás la necesidad de reafirmar su mito en una escena en la que tal vez no estuviera tan segura de ser recordada, áspero mástil en un campo que se ideologizaba y se volvía más patriarcal, a medida que el arte se politizaba en una izquierda no tan equitativa hacia la distribución de los roles de género. Como a veces sucede con las despedidas y los retiros, su partida del escenario uruguayo fue

voluntaria y asumida, con un digno canto del cisne de fuerte contenido simbólico, centrado en sor Juana. Influida, como buena parte del teatro independiente uruguayo, especialmente el Club de Teatro, por el sistema teatral francés de entreguerras, se conectó con un repertorio de teatro universal, fundamentalmente europeo y norteamericano.

El teatro independiente implicaba ciertos votos: fidelidad, paciencia, humildad, trabajo denodado, profunda devoción, espíritu fraternal y colectivo, desinterés absoluto. Más allá de Romain Rolland y su influencia en Teatro del Pueblo, esta neoestoica del esfuerzo de superación moderno integró y construyó una ética del trabajo y los ideales estéticos que la llevó a dimensionar por sobre todo la seriedad y el esfuerzo. La terminología de sus críticos subraya ese aspecto, como ya hemos observado en alguna cita al comienzo de este trabajo: un “severo criterio directivo” (Antonio Larreta, *El País*, 25 de agosto de 1948). Esa severidad, esa sentencia, también parece adquirir un valor respetuoso en sus críticos, como si esa característica, más lejana del canon femenino, la dotara de un aura de valía diferente. Esos actos de la crítica al nombrarla, al menos los que hemos mencionado como un corpus, tienen la fuerza que los actos ilocutivos proponen, esperando el efecto perlocutivo, que consiste en provocar un cambio en el estado de cosas o una reacción en el interlocutor, y la colocan en un lugar específico y poco común del campo teatral. Como actos de habla, a veces textualizados, están vinculados con la acción. Se insertan, y sigo ahora a Austin (1955), con un procedimiento convencional como el acto de la crítica, que posee cierto efecto, que incluye la emisión de ciertas palabras por parte de ciertas personas en ciertas circunstancias apropiadas ambas, en forma correcta y en todos sus pasos. En ese procedimiento los participantes deben tener ciertos pensamientos o sentimientos y conducirse de la manera adecuada. Así podemos suponer que el acto de la crítica, oral, escrita, construyó en ese período la figura mítica de algunos referentes del teatro montevideano, y colocó en un lugar a Laura Escalante, y, al dotarla de ciertas características, la constituyó en un sujeto nombrable. Con respecto a este acto, que podría parecer categorizador exclusivamente, Judith Butler (2004) propone el concepto de agencia.<sup>38</sup> Butler toma la idea del fracaso señalado por Justin en la determinación que pretende imponer este acto, fracaso que puede provenir de una fuerza no controlada por el emisor del mensaje. Así, un insulto, una palabra condescendiente, el acto verbal de poner al otro en “su lugar”, ofrecen, para Butler, la posibilidad de existencia social, paradójicamente. Hacemos cosas con palabras, producimos efectos con el lenguaje y el lenguaje es también aquello que hacemos. El lenguaje, entonces, se piensa como agencia, a diferencia de formas de dominio y control, por un lado, y de clausura del sistema, por el otro. Admitimos que el lenguaje opresivo, o catalogador, es violencia y no simplemente representación de la violencia, produce su propio tipo de violencia. La violencia del lenguaje constituye en su esfuerzo por capturar lo inefable y destruirlo, apresar aquello que debe seguir siendo inaprensible, intento de desplazamiento. Un acto no es un momento sino una red de horizontes temporales

---

38 Agencia: se opone a libertad soberana y a autonomía. El lenguaje en términos de agencia, viendo la performatividad no como la utilización soberana del lenguaje sino como una intervención comprometida en un proceso interminable de repetición y citación. Las restricciones son al mismo tiempo posibilidades. Quiere fundar una noción alternativa de libertad performativa.

que excede el momento, y puede ser desactivada. Con el tiempo las palabras son capaces de separarse del poder hiriente y recontextualizarse más afirmativamente. Al desligarse el acto de habla del concepto de sujeto soberano funciona la noción de agencia, una noción que permite que el sujeto se constituya en el lenguaje, y allí comienza la agencia donde la soberanía declina: opera en un campo de acciones lingüísticas que a la vez son posibilidades. El sujeto del habla que es nombrado se convierte potencialmente en sujeto que con el tiempo nombrará a otro, que puede reproducir el ritual de subordinación, pero que hace posible el habla del sujeto. El sujeto, entonces, no solo es nombrado por otro, sino que su poder proviene de la estructura de esa llamada que es vulnerabilidad y ejercicio; entender la performatividad como acción renovable sin origen ni fin claros implica que el lenguaje no se ve restringido ni por su hablante ni por su contexto originario, viene definido por su contexto social y está marcado por su capacidad para romper con ese contexto. Así, la performatividad sigue siendo efectiva gracias a los contextos con los que rompe: estructura ambivalente en el seno de la performatividad implica que, en términos políticos, la resistencia y sublevación son generados por los mismos poderes a los que se resisten u oponen. La agencia, desarrolla Butler, es figura del lenguaje como el lenguaje es una figura de esa agencia. La capacidad de agencia está dada por el propio lenguaje, su fuerza ilocutiva y perlocutiva, que nos coloca en un lugar u otro del campo, pero permite por su propia operatividad generar un acto de apropiación, ni soberano ni determinado, en proceso.

### *El clóset de la creación: Estela Castro, China Zorrilla*

Como se dijo anteriormente, el recuerdo más íntimo de Laura Escalante acerca de su infancia es la relación de su familia con el teatro. Mito, ¿qué mito? La imaginación liberadora, el mito de la austeridad, de la fuerte construcción de su representación de género, del país culturoso donde el arte era “el arte”.

En un capítulo de su libro, Laura Escalante dedica su atención a la labor del director de escena. “El director”, escribe, lejos de las a/o como marca de género. El director está en la penumbra, dice Escalante (86), pocas veces comunicable. Sus palabras describen un proceso de desprendimiento de la obra puesta en escena, contribuyente y espectador de la comunidad que se da entre el actor y el público. Cito algunos pasajes que dan cuenta de su sentimiento como directora, su ubicación, y un ejemplo del efecto perlocutorio: “puesta [...] que quedará para siempre sepultada ¡Oh dolor! Entre sus posibilidades perdidas”. “El director es el abandonado, el rápidamente olvidado. Le queda el segundo plano para el aplauso, el primero para las culpas y la soledad” “El director tomará en un comienzo para liberar las líneas de fuerza guardadas en el texto, posesión del espacio, de las cosas inanimadas y de los seres vivos” (87). “Un orden regido por leyes implacables se va estableciendo, un juego calculado y matemático. El sentido de lo riguroso me conducía [...] Perder el cuaderno era como perder la vida. En él estaba mi seguridad y la de todos [...] Guarnero, hablando en cierta ocasión, con mucho humor, de las dife-

rentes modalidades de los directores que había conocido dijo: [...] el que lleva en un 'cuadernito', anotado, hasta el movimiento de las cejas de los actores. Me pregunto si pensaba en mí" (87).

Fundamentalmente el último ejemplo puede ser leído como muestra de ingenuidad o apropiación de la condescendencia, paradoja tal vez insoluble.<sup>39</sup>

### *La mirada de sor Juana*

Cimentada entonces su carrera sobre ese coraje y la apropiación del personaje que iba construyendo, entre esclavitud y agencia, su retiro sucede en 1986, cuando dirige la Comedia Nacional y adapta el auto sacramental *El divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz. El programa de mano retoma por un lado el rostro y por otro los ojos de sor Juana en el retrato de Miguel Cabrera, de 1750. Esclava de su propio rostro, que ha forjado, remite este gesto a una imantación simbólica de finitud, pero a la vez de pertenencia, de identificación con un mito de fuerte presencia en las colectividades lesbianas cultas. Recuerdo el soneto a la "excelentísima señora de Paredes": "El Hijo, que la Esclava ha concebido, dice el Derecho, que le pertenece al legítimo Dueño, que obedece la Esclava Madre, de quien es nacido. (...) Así, Lisi Divina, estos borroneos, que hijos del alma son, partos del pecho, será razón, que a ti te restituya".

Ironía o esteticismo, ese arte a quien ha servido parece abandonarla en silencio, sin voluntad de reverberaciones, como la ironía de Juana en la Carta Atenagórica: "porque hay muchos que estudian para ignorar, especialmente los que son de ánimo arrogantes, inquietos y soberbios".<sup>40</sup> Otro fue el género de olvido que quizás aceptó, aunque se ocupó de armar cuidadosamente los librillos de sus puestas en escena, con críticas, comentarios, fotografías, apuntes, en un trabajo cotidiano, según testimonio de Amalia Nieto, quien muere un año después. Figura de destaque en la escena nacional, mujer directora autóctona y no extranjera que supo hacerse un espacio entre las huestes patriarcales del teatro independiente y oficial, Laura Escalante ocupó el lugar austero que aparentemente deseaba, sin apropiaciones demagógicas de su figura, sin excesivos mitos, tal vez adoleciendo del prejuicio que el pensamiento teórico tiene en la práctica teatral. Con su cuadernito de dirección entregaba esos "borrones" a un arte que consideraba superior y a una vida que sostenía con signo lesbiano en un campo teatral aún cauteloso en cuestiones de género. Tal vez opinara como Marguerite Yourcenar (nacida cuatro años antes) al entrar oficialmente en la Academia Francesa, siendo la primera mujer en hacerlo, recién en 1980:

La misma Colette pensaba que una mujer no va a visitar a los hombres para solicitar su voto, y no puedo por menos de ser de su misma opinión, pues tampoco lo hice yo misma. (Savigneau, 1991: 433).

39 Recordamos aquella anécdota guardada en la memoria de los teatristas. Schinca, que la imitaba y ridiculizaba en el escenario, la platea estaba oscura. No se dio cuenta de que ella estaba sentada en silencio, viendo la escena. En un momento lo felicitó, dejándolo en evidencia. Más fácil la ridiculización de una mujer directora que de un varón hegemónico, aunque fuera ambivalente sexualmente como Schinca.

40 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/130343.pdf>>.

Esa agencia de su voz, concentrada y neutra, le permitió subvertir un orden y ocupar un lugar singular en el teatro, en la encrucijada entre la teoría y la práctica, dentro y fuera de un canon, revirtiendo las reglas de un espacio que pudo habitar sin resplandores pero con concentración y entrega, apropiándose de él, “con modestia espiritual”, así como este también ejercicio de nuestra memoria retoma un apartamento de la calle Guayaquí, una puesta de la obra *Acrobino* —para niños— de Amalia Nieto, su rostro al firmar el libro de asistentes en el velorio de la actriz Maruja Santullo, y su mirada, y “todo eso que va tomando forma y solidez, salió, ciudad y jardines, de mi taza de té” (Proust, 1988).<sup>41</sup>



41 “Tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé”.



*I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.*

**Perdí dos ciudades, adorables. Y, enorme,  
unos reinos que eran míos, dos ríos, un continente.  
Los extraño, pero no fue ningún desastre.**

Elena Zuasti. Trabajo y autodeterminación  
claudia perez



# ELENA ZUASTI. TRABAJO Y AUTODETERMINACIÓN

claudia pérez

En 1956 se agregan Israel Hendler, Ana María Palumbo y Elena Zuasti a la Comedia Nacional.<sup>42</sup> Zuasti tenía entonces 21 años. Contaba que su padre le exigía cambiarse el apellido para no aparecer en los escenarios con el apellido paterno, uno de los primeros signos contestatarios que conocemos. Egresó de la EMAD en 1955, aunque ya había debutado como actriz en 1950 con un grupo del Teatro del Anglo; ingresó a la Comedia Nacional al año siguiente de egresar de la EMAD y permaneció hasta 1976. Fue directora y docente desde el año 1963. Al contrario de Escalante, venía de la “cocina” del teatro, sin idealizaciones, vivía de él. Su muerte, simbólica en el mundo del teatro, fue antes de entrar a escena, mientras se maquillaba. “Hizo un chiste, como siempre” y falleció, se dijo.<sup>43</sup> Este acontecimiento rozó y resignificó un mito. Murió por una causalidad y casualidad en el lugar que más quería. Marisa Bentancur,<sup>44</sup> directora y actriz, directora del Instituto de Actuación de Montevideo (IAM), se quedó all , esperando que apareciera su media-hermana. Un cuerpo vivo y un instante después un cuerpo muerto. Resulta significativo, además, que luego de su exclusión y condena del teatro independiente durante la dictadura, fuera tan reseñada en su final. Veamos ahora algún ejemplo de prensa:

DECIR ADIÓS

Falleció la actriz Elena Zuasti

Falleció la actriz Elena Zuasti, una de las figuras más destacadas del teatro nacional. Zuasti murió cuando estaba maquill ndose para salir a escena. Sus restos fueron enterrados este sábado en el Cementerio del Buceo.

09.04.2011 00:57

42 Los contratos de todos los actores en actas de la Comisión de Teatros Municipales, Archivo de la Comedia Nacional. Según consta en <<http://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/145/el-primer-elenco>>.

43 Comentario de la actriz Teresa González.

44 Entrevistada por nuestro equipo. Generosamente nos proporcionó los libretos que necesitábamos y que fueron donados al Instituto de Artes Escénicas.



Zuasti, de 75 años de edad, falleció este viernes por la noche en el teatro donde venía presentándose con la clásica obra “Barranca abajo”.

La actriz estaba maquillándose cuando sufrió un infarto, informó Telenoche. Virginia Martínez, compañera de trabajo de Zuasti, dijo que su muerte significa la pérdida de “una maestra con mayúscula. La recordaremos siempre como ella quiso, con trabajo”, señaló. La actriz, que el año pasado celebró sus 60 años de trayectoria en el teatro, también actuó en cine y en televisión. Sus restos fueron velados en la empresa Martinelli y a las 16 horas trasladados al Cementerio del Buceo. Montevideo Portal.<sup>45</sup>

Foto de Alejandro Persichetti.

## EL DILEMA DEL COLABORACIONISMO

Tal vez solo un biógrafo e investigador de la historia de la talla de Herbert Lottman, que tiene la rara virtud de aunar una documentación asombrosa con una agradecida fluidez narrativa, podía acercarse con el rigor necesario a un tema tan delicado como el de la depuración a que se vieron sometidos los franceses que, de una u otra manera, colaboraron con el ocupante nazi en la segunda guerra mundial: un implacable proceso judicial y político que comenzó en Francia en 1944, después de que las fuerzas aliadas liberasen el país, proceso que duraría hasta 1953, cuando la República, rindiendo homenaje a la Resistencia, terminó votando una amnistía.

En realidad, la depuración había comenzado ya en el año 1943, tan pronto como en Argel se restituyó la autoridad de la Francia libre. Allí comienzan las primeras ejecuciones de los colaboradores de Pétain y la revocación de los funcionarios y policías del gobierno proalemán de Vichy. Y, aunque el general De Gaulle quiso que la depuración fuera llevada adelante con toda legitimidad por los tribunales de justicia, nada pudo impedir que al principio proliferaran los casos de venganza popular, sobre todo contra delatores, torturadores, comerciantes enriquecidos y grupos paramilitares que habían colaborado más abiertamente con los ocupantes alemanes.<sup>46</sup>

Elena Zuasti ha sido asociada por el teatro independiente con la figura del colaboracionista, al decir de Lottman. Cito esa reseña sobre el libro porque implica algo muy importante y que

<sup>45</sup> <<http://www.montevideo.com.uy/contenido/Fallecio-la-actriz-Elena-Zuasti-135418>>.

<sup>46</sup> <http://mundosgm.com/libros-multimedia-y-enlaces/la-depuracion-1943-1953-herbert-lottman/> Lottman, Herbert. La depuración. 1943-1953. Barcelona: TusQuets, 1998.

alguna vez sucederá: el revisionismo de los dualismos, la cara oscura de los heroísmos consuetudinarios. El colaboracionismo, término acuñado por la resistencia francesa a la invasión nazi, alude a aquel que no se resiste, o trabaja bajo un régimen de dictadura. En su caso, podemos indicar que ese fue su mayor opus de confrontación a las corrientes de opinión de la época, hecho que llevó a que les prohibieran la entrada a algunos teatros asociados a la izquierda. De procedencia blanca, wilsonista, su principal rebeldía fue no acatar algunas decisiones del teatro independiente durante la dictadura: no trabajar en la Sala 18 de Mayo (expropiada a El Galpón) y no trabajar en la Alianza Artigas-Washington, por su sesgo imperialista y de apoyo a las dictaduras latinoamericanas. Este gesto le valió el rechazo, el repudio, la negación de saludo, el boicot general de la izquierda. Recordamos que había invitado a una actriz para trabajar en una obra y esta se negó, por sus ideas. Fue a comprar una entrada para asistir a una función en un teatro independiente y no se la vendieron. Esta actitud confrontadora, sostenida, acorde a su pensamiento, la mantuvo hasta los últimos momentos sin formar parte de aquel contingente de actores que se aproximaron a El Galpón a pedir perdón por haber trabajado en su Sala. Con una visión pragmática, y anteponiendo el trabajo a todo, actuó en muchos lugares, y esta actitud puede formar parte de una desesperada ansia de escenario, citando a la actriz brasileña Fernanda Montenegro. Esa ansia que la llevó a privilegiar el teatro por sobre todas las facetas de su vida personal. Trabajó incansablemente en el interior del país, como docente y llevando espectáculos. Otorgó oportunidades a muchos "teatristas", lo cual le valió el agradecimiento y reconocimiento a nivel de agente, promotora, dadora, si podemos decirlo más fácilmente.

Conceptualmente el dilema del colaboracionismo fue una clave del siglo XX, cuando los megarrelatos de la modernidad dividieron en dos las posturas. La posmodernidad se encargó de sentarla en una butaca en Puertoluna, y hablar afablemente con Rubén Yáñez. Dos viejos tigres del teatro.

## S.U.A. ADVIERTE

Ante las gestiones para realizar actividades teatrales por parte de la Alianza Cultural Uruguay-EE. UU., apelando a los recursos humanos formados en el seno del movimiento teatral uruguayo, la **SOCIEDAD URUGUAYA DE ACTORES**, ejerciendo su natural derecho de opinión, declara:

Que el imperialismo norteamericano, centro activo y concertador del gran capital internacional en connivencia con las oligarquías nacionales, se nutre del trabajo de todos los pueblos sojuzgados del mundo, en vista de lo cual los reprime a niveles inhumanos de vida y arrasa con la soberanía de los mismos.

Que es el más encarnizado enemigo de los pueblos que inician el camino de su liberación, y que su conducta histórica es la de la invasión económica y militar contra los pueblos del mundo y América Latina.

Que su función represiva hacia los pueblos, se realiza como asesor y suministrador de instrumentos de represión al servicio de las oligarquías nacionales y orquestador de las provocaciones fascistas contra los gobiernos populares del continente latinoamericano.

Que esta conducta no sólo apela a la violencia física, sino que toma las formas ideológicas y culturales, llegando, en el Uruguay, a ejercer un verdadero monopolio de los medios de difusión de masas (Radio y T.V.); que ha desplazado de los mismos a los trabajadores nacionales, produciendo una real desnacionalización económica, ideológica y cultural.

Que esta penetración cultural imperialista, le ha sido impedita en el movimiento teatral, por la sólida cohesión de los trabajadores del teatro, firmeza y alto espíritu de lucha, expresado en una actitud combativa por la cultura y la defensa de sus instrumentos de difusión, en el marco de las luchas de nuestro pueblo por su liberación.

Que el imperialismo, a través de la embajada de los EE. UU. en nuestro país, mantiene organismos como el IUES que actúan como agentes de provocación, tendientes a obstaculizar la unidad de los trabajadores uruguayos y la conducta clasista de su movimiento sindical, al promover la existencia de un sindicalismo "amarillo".

Que el actual intento de realizar actividades teatrales por parte de la Alianza Cultural Uruguay-EE. UU. se inscribe, a nuestro entender, en la política del imperialismo por la que se intenta penetrar y dividir en Latinoamérica los movimientos que, como el teatro uruguayo, han denunciado y enfrentado esa penetración.

Que esta "Alianza Cultural", más allá del grado de ostentación de sus vinculaciones ideológicas y económicas con la embajada de EE. UU. entendemos, ella es un instrumento de difusión, no de los intereses del pueblo de los EE. UU., sino de los de su gobierno, el cual es el brazo armado político y militar del imperialismo.

Que en vista de los conceptos enunciados precedentemente, la **SOCIEDAD URUGUAYA DE ACTORES** considera la participación de los integrantes de la misma en la actividad teatral de la Alianza Cultural Uruguay - EE. UU., como una colaboración con el imperialismo, que es el enemigo fundamental de nuestro pueblo y de los demás pueblos de América Latina.

Montevideo, 19 de mayo de 1973.  
Sociedad Uruguaya de Actores

## EXPERIMENTACIÓN Y SUPREMACÍA DEL ARTE

En una entrevista que realiza la crítica Myriam Caprile, en *La Mañana*, el 28 de setiembre de 1986, a Elena Zuasti, a Eduardo Schinca y a un grupo del Movimiento de Egresados, y que se titula "Teatro: un medio de comunicación", Zuasti recorre varios puntos de su actividad presente, siendo ya directora de la EMAD, de la Casa Municipal de la Cultura, actriz y directora teatral. Ella



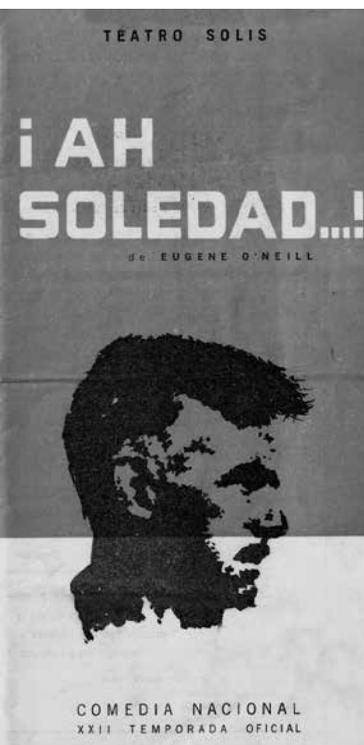
atraviesa la historia de la fundación de la EMAD a instancias de Zavala Muniz, para formar profesionales. Y de manera interesante señala cómo los “grupos independientes van creciendo” a la “sombra” de la Comedia Nacional. Los límites de la intuición y la necesidad de técnica le parecen causas para este ejercicio de formación. Menciona el cierre de la EMAD entre 1976 y 1979, la reapertura con Domínguez Santa María y el comienzo de la gestación de la Escuela Técnica, como se llamaba en aquel momento, preparando escenógrafos, vestuaristas, iluminadores, y la intención de formar directores y docentes. Además de referirse a los nuevos planes de estudio (allí se iniciaría un movimiento perpetuo y frecuente de planes de estudio) en constante proceso. Entiende, como casi todos lo de su generación, que “el teatro es una maravilloso difundidor de cultura”. Y una idea interesante sobre la diversidad de estéticas y públicos:

“Los dos tipos de teatro pueden existir conjuntamente, para distintos tipos de público” (se refería al teatro social y al esteticista). El rostro de Zuasti en la foto de la entrevista luce cansado, ya tenía 51 años, una vida corriendo entre teatros, ciudades del interior de la República, varias decepciones y rechazos de la comunidad de izquierda teatral. Sin embargo, no había jugado todas sus fichas, pero en la ropa, en la mirada, se observa el desgaste. Su vida privada tampoco era un oasis en la lucha, tenía una madre dominante y morosa ya mayor, una vida personal afectiva clausurada, una cantidad de anécdotas importantes que corrían en el cotilleo teatral.

Lo cierto es que la IAM la cobijó durante sus últimos años, a instancias de sus directoras Marisa Bentancur, María Mendive y Gabriela Iribarren. Subía la dificultosa e imposible escalera que lleva al primer piso como si fuera joven, se arriesgaba a desnudarse en el escenario, su vida toda estaba allí. Como en la foto *ut supra*, era su casa, a donde acudía con una investidura multifacética.

### CONSTANTES FLUCTUACIONES

*¡Ah, soledad!* de Eugene O’Neill. Dirección de Elena Zuasti. Estreno: 12 de julio de 1968. Teatro Solís. Traducción de León Mirlas.



La primera obra que dirige Zuasti con la Comedia Nacional es *Rockefeller y los pieles rojas*, sin mayor éxito de crítica. No obstante, al año siguiente dispone del escenario principal para un autor consagrado: Eugene O’Neill. Dirige *¡Ah, soledad!* (escrita en 1933) a los 33 años, con elenco de la Comedia Nacional con figuras de peso como Maruja Santullo, por excelencia. Veamos qué dice el programa de mano, preocupado por situar al autor y su época.

Eugene O'Neill hace un alto en su proceso creador en 1933, y escribe una deliciosa comedia de costumbres, aparentemente intrascendente, situada en 1906, en un pueblo de EE. UU., llamada *¡Ah, soledad!*

La prosperidad económica, política y social de que goza el pueblo de E.E.U.U, a comienzos de esta centuria sufre un rudo golpe en la alborada de los años 30. El célebre "crack financiero" de Wall Street de amplia repercusión mundial, tira por tierra miles de fortunas, destruye empresas e hipoteca el futuro de la nación. El pueblo, mimado hasta ese momento por la prosperidad, se ve incapacitado para luchar contra la adversidad y cae en la desesperación. Son ejemplos de esta desesperación, la fiebre suicida que cunde por todos los estados y que alcanza cifras alarmantes, el alza en el consumo del alcohol (al que equivocadamente se le quiere poner término mediante "la ley seca" que solo sirve para agravar la situación) y de las drogas, que por primera vez son consideradas como una plaga nacional.

O'Neill siente entonces un llamado a la responsabilidad que les toca asumir a los intelectuales como preceptores de su pueblo, y comprende que debe elevar su voz para entonar un canto de optimismo, de fe en la vida, de reafirmación de los valores positivos del hombre.

Escribe *¡Ah, soledad!*, comedia que nace deliberadamente, "pasada de moda". O'Neill retrocede en el tiempo 27 años y muestra las habituales vicisitudes de una familia americana típica; 27 años es un tiempo relativamente corto como para que la acción pueda llamarse contemporánea pero suficiente para que los problemas allí planteados, vistos a la luz del progreso actual, aparezcan fútiles y fácilmente solucionables, y a su vez, reafirma la perennidad del drama humano a través del tiempo.

Hoy, en Montevideo, O'Neill vuelve a repetir su mensaje.

Elenco: Maruja Santullo, Juan Jones, Horacio Preve, Nelly Antúnez, García Barca, Susana Bres, Elena Zuasti, Marina Sauchenco, Omar Giordano, Claudio Solari, Alberto Mena, Marta Albertini, Brian O'Neill, Romero Godoy, Lalo Gómez.

Escenografía y luces: Tito Orezza

Vestuario: Federico Ferrando

Selección: Ricardo Canfield

Comisión de Teatros Municipales: Raúl Goyenola, Edovico Revello, Carlos Cassina, Adela Reta, Rafael Quartino, Orlando Casiraghi.

Antes de aventurar un análisis sobre la relación de la directora con la obra, es necesario realizar algunas precisiones. Suele decirse que la obra de O'Neill, de carácter más junguiano, plantea los prototipos y la tendencia del ser humano a la incomunicación, la ebriedad, la soledad. Y que su actitud como dramaturgo es mostrar compasión por esos personajes cotidianos que se mueven en escena, llevando sus desgracias encima. *¡Ah, soledad!* parece obra de los primeros

dolores, de los primeros desengaños. ¿Cómo explicar que sean problemas fácilmente solucionables y a la vez humanos? ¿Lo son realmente? No para el personaje, no para los amantes que se someten al sistema social reprimiendo su amor.

También resulta interesante que Elena Zuasti, además de dirigir, represente un pequeño pero significativo papel, el de la torpe criada Norah, rezongada y a la vez cuidada por la señora Miller. Su veta de humor escénico la habrá ayudado a componer ese personaje cuyos recursos utilizó en siguientes obras. En la categorización clásica o canónica de esa época, Zuasti entraba en el modelo de la comedianta y quizás esa fue una de las razones que la llevó a dejar la Comedia Nacional.

¿Por qué la obra? Un texto importante, con actores y actrices importantes, en el escenario mayor, parece admitir una confianza en las habilidades de dirección. Recordemos que la Comisión de Teatros Municipales estaba integrada por Adela Reta, entre otros, quien comenzará vinculada con el Teatro Universitario, además de su carrera jurídica y política. Era la única mujer que integraba esa Comisión y es posible pensar en una sororidad que habilitara esa elección de directora.

La puesta, de acuerdo con las indicaciones, sigue el realismo tradicional. Con una traducción castiza, que mantiene el “vienes”, tiene indicaciones de movimiento; las propias de O'Neill, muchas veces exhaustivas, y las de la puesta, que parecen indicar fidelidad (“Lily que se muerde el labio” (3). Parte de la internalización colonialista del teatro uruguayo al representar obras traducidas es utilizar las versiones españolas y considerar vulgares las rioplatenses. Paradoja señalada, ya que justamente contraría los principios del realismo, distanciando la empatía o identificación. Pero eso simbolizaba lo “culto” que esta generación tomó.

La tradición francesa y norteamericana fue excluyendo títulos nacionales, aun teniendo en cuenta la dificultad de esta definición o cercamiento conceptual.

La familia típica norteamericana el día 4 de julio, con sus desamores, desencuentros, embriagueces y un final donde reina una sensatez que ahoga los sentimientos. Una madre autoritaria y a la vez comprensiva, encargada de mantener las costumbres, que limita las lecturas peligrosas que su hijo tiene: Wilde, Shaw, Ibsen, Omar Khayyam<sup>47</sup> especialmente. Cabe señalar que el conocimiento de esta poesía fue mencionado muchas veces por Zuasti posteriormente. Los versos del poeta son numerosamente repetidos. Nos preguntamos sobre el valor autobiográfico de esta elección. Madre dominante, encargada de mantener las buenas costumbres, que separa y evita transgresiones. Norah es la torpe, la que no da la talla de empleada formal. Una moral puritana que se enfrenta a una suerte de libertinazgo intelectual y artístico propio de 1915 en Estados Unidos. Richard es acusado de libertino y blasfemo, un Richard que pretende educar a Muriel en la nueva libertad, como un Roberto de las Carreras norteamericano, y recita poemas que hablan del amor carnal. La obra enfrenta dos paradigmas eróticos: “Ojalá yo pudiera beber tus venas como vino,/y comer tus pechos como miel,/ojalá tu cuerpo se viera destruido/ y en tu carne mi carne se sepultara”. Pensamos en el miedo de Muriel, en la soledad de Richard, en la estupidez de Norah, como

47 Ver capítulo “Trayectorias”.

una tríada que envuelve la mirada de la directora. El modelo matrimonial de la señora Miller trata de sobreponerse al temor de Lily a casarse con un alcohólico como Sid. Sabemos que uno de los temas recurrentes en O'Neill fue el alcoholismo, como lo fue en Sánchez y otros dramaturgos considerados realistas/naturalistas. Hogar e hijos, el mandato que se debía cumplir, que una actriz no cumpliría, por ejemplo, a menos que perteneciera a una familia de actores. Ese mito estuvo presente en la profesionalización del teatro uruguayo, en la construcción del campo. ¿Cómo alejarse de los modelos familiares burgueses? Actitud que los artistas tomaron claramente desde el siglo XIX. Pero el teatro también sirvió para que artistas de diversas orientaciones sexuales huyeran de los mandatos heterocéntricos. Tradicionalmente el ámbito teatral se caracterizó por la libertad de costumbres, en un trabajo que exigía giras, contacto muy cercano con otros integrantes, horarios no acostumbrados. Como casi siempre sucede, el teatro realista ofrece esas escenas de reunión, cenas, por ejemplo, donde se visibilizan los conflictos principales y secundarios, muchas veces alrededor de un tema: la soledad, el acostumbamiento, la aceptación. "(...) las mujeres estropean la vida de los hombres", dice Richard, en su decepción. Esa perspectiva misógina del texto es repetida y tomada. Si bien es cierto que no era momento donde el hábito teatral fuera el de recortar e intervenir los textos, consiste en una aseveración muy fuerte que lleva a la identificación con Richard, que es en definitiva el héroe de la obra, el que sufre peripecia y anagnórisis aristotélica.cae al pragmatismo de la vida. "Le tienes miedo a la vida", le dice a Muriel, en intento de hacerla volar con sus ideas sobre la vida.

Richard intenta, despechado, acostarse con una prostituta, pero "No puedo", concluye y regresa ebrio a su casa. Se descubre quién es, la madre lo protege, pero Richard entra en un proceso de duelo y melancolía. La escena de despedida en la playa con Muriel marca el final de dos caminos que se abren. ¿Cómo puede entrar una mujer en los sueños de un hombre que quiere volar, quebrar barreras? Ese núcleo de insatisfacción, de aceptación de un lugar de secundarismo y de acomodo a las convenciones sin duda habilitan a considerar un historial de soledad, ¡Ah, soledad!, soledad vital, amorosa, profesional, de camino inusualmente propio.

Si bien antes había dirigido *Rockefeller y las pieles rojas*, la crítica no fue benevolente con la obra. Jorge Pignataro Calero (*El Diario*, 14 de julio de 1968) la califica de "Opaco debut de la Comedia", "altibajo", cuestionando en primer lugar la elección de un título "de flaqueza literaria". El estiramiento de la obra reconoce, pudo con "los esfuerzos de Elena Zuasti, que en su segundo trabajo directriz con el elenco oficial sucumbe bajo el peso de la densidad que le inflige O'Neill". Su pregunta final es "¿Cuándo veremos el gran teatro de O'Neill?". Pero reconoce que Zuasti es capaz de rescatar el clima tradicional de O'Neill y la posibilidad de actualidad de una obra que muestra "la rebeldía de un adolescente en medio del bienestar burgués".

En *El Debate* (14 de julio de 1968), el título "Fuera de época" ya anuncia un espectáculo que "defraudó". Reconoce los valores literarios del texto, pero cuestiona su actualidad con respecto a la temática. "No despierta el más mínimo interés en el espectador". Y la compenetración es la clave del éxito para este crítico. Señala descripciones de escenografía y vestuario que nos

permiten captar semióticamente el estilo. “Un vestuario bastante acertado (aunque falto de colorido) y en una planta adecuada en el primer acto e inexplicablemente fraccionada con un telón posteriormente (...) se podría haber buscado por medio de un juego de luces”.

Sin embargo, rescata la labor de la directora, quien “no podía hacer otra cosa por más entusiasmo que pusiera en la tarea. Tratando de alivianar la pesadez buscó un tono de comedia y dentro de ella marcó correctamente a los intérpretes”. Y con respecto al pequeño papel que interpreta Zuasti, lo califica como “inteligente esfuerzo”. El final es contundente: “un esfuerzo inútil, por su falta absoluta de interés, y que está destinado a un pronto olvido por parte de todos. Será mejor”. Firmado A.M.M.

*Acción*, por su parte, el 15 de julio de 1968, titula su crítica “Transcripción discursiva”. Y coincide en señalar que no es de los mejores trabajos de O’Neill. Y anota un dato interesante, el posible origen autobiográfico de la obra, unas vacaciones de O’Neill en New London. La atribución de ser obra menor indica que los esfuerzos de la Comedia “transcurren sin convicción cierta, en un profuso acumular de espeso dialogado quebrando toda posibilidad de acción”. A diferencia de su colega anterior, elogia la eficacia de los otros códigos sémicos de acuerdo con el realismo. Esta vez la directora no merece reconocimiento ni es nombrada por su título. “Ni dirección ni elenco ni el mismo O’Neill logran apresar aquí la calidez del momento capaz de envolver al espectador y entusiasmarlo” (J.C.C.). Incluye en la crítica una fotografía de una escena de Zuasti, Mena y Albertini, en la que parece mostrarse el tono de comedia que Zuasti pudo haberle dado. “Entusiasmo”, dice.

En una crítica aún no rastreada, de prensa periódica que se titula *Decano de la Prensa Nacional*, Maese Pedro, presumimos que un seudónimo, escribe el 14 de julio de 1968 como título “Floja interpretación de la Comedia Nacional”. Así centra su crítica en la interpretación, reclamando la presencia de un elenco más homogéneo en celebridades. Se señalan problemas de “marcado”, el toque de humor de Elena Zuasti y el valor de la obra, que tilda de “comedia hogareña, humana, optimista y divertida”. Interesante diferencia con otras visiones. E indirectamente habla de incoherencia de la dirección, de incapacidad de darle ritmo.

Los restantes códigos sémicos son señalados como recargados e innecesarios, el exceso de tres canciones y las tres horas de duración. No obstante, observa que el público aplaudió dos veces a telón abierto, “hecho que se da pocas veces en el teatro nuestro”. Esta crítica utiliza la treta de la ignorancia, del ninguneo a la dirección.

*El Día*, con crítica a doble página por J. R. C., no titula peyorativamente, agrega tres fotos y dos bocetos. Largo prólogo referido a la obra y el autor, colocando el centro temático en el despertar sexual. Reconoce la morosidad, elogia al autor aún en este drama menor frente a “sus imponentes dramas simbólicos y metafísicos”. “La frescura americana que respira toda la obra, cobra en la versión dirigida por Elena Zuasti, impactos muy directos la sensibilidad criolla o rioplatense.” Sin embargo, alude a una característica que luego se dimensionará en el estilo directriz de Zuasti. Dice: “El resultado interpretativo general no es vacilante, pero sí algo confuso.

Parecería que la dirección también se encontró perpleja ante el problema, como lo demuestra el poco aprovechado rendimiento que lograron escenógrafo, figurinista y encargado de utilería” (14 de julio de 1968). Llama la atención en dicha crítica la foto del personaje que hiciera Elena Zuasti, joven, destacando más la belleza de la actriz que la capacidad de la directora, lo que se asocia con ciertos encasillamientos epocales: mujer-actriz, varón-director. Parece que pudiéramos leer: si posee esa belleza, ¿para qué intentar dirigir?

*La Mañana*, también el 14 de julio de 1968. En ella se ve la foto de una puesta realista, y se señala que se estrena “después de múltiples postergaciones”. Luego de un análisis sobre la temática de la obra, “el camino por el cual conduce al adolescente a la fe en sí mismo”, obra de optimismo, dice el crítico firmante, J. E. Villafañe, “sin la inexorable condición del hombre condenado a sufrir”. Inmediatamente pasa a analizar la labor directriz, nombrando a la directora, utilizando el término “dirección inteligente”, “actriz joven que realiza las primeras tentativas directoriales”. Enumera aciertos: conservar el marco realista, acentuar el carácter de intimidad familiar, uniformidad en lo lírico y nostálgico frente a lo dramático. “En resumen es una promisorio labor de dirección”. Lo asume como un espectáculo característico de la Comedia Nacional, “de dignidad aceptable, pero no lo rebasa”. Y culmina con el gracioso y didáctico giro: “una rutina que se debe y se puede vencer”. Suponemos que el término “promisorio” implica una condescendencia cuya carga se compara con la omisión o la crítica frontal. Tres maneras de descalificación que presentan sus matices.

Alberto Mediza,<sup>48</sup> por su parte, destacado personaje de la “época de los grandes críticos”, si bien algo menor que Zuasti, con dos años como crítico teatral, no vacila en calificar la obra como “Las ejemplares trivialidades”. Crítico y luego creador, recorre ambos campos, hecho que determina muchas veces la falta de distancia del yo creador al yo crítico de la obra-otra. En *El Popular*, se despacha con voracidad y petulancia pseudoacadémica. En la primera parte de su crítica dictamina el escaso valor del texto. Inmediatamente después incurre en una litote: “No es el momento ni el lugar para ensañarse con un fallido intento dramático”. Le resulta incomprensible que la Comedia haya elegido esa obra, en vez de una más “comprometida que ese desalineado y fatigoso O’Neill”. Y luego agrega con vehemencia su postura con respecto a la labor del crítico: no descriptivo y objetivo, sino desafiante, espectador partícipe, comprometido y aludido, “con los mismos derechos y deberes”. Discrepa con la opinión de otros críticos sobre la pieza, señalando que él no ve una crítica a la sociedad norteamericana de los años treinta. Es un drama individual, y, como tal, puede parecerle poco comprometido a la izquierda de 1968 representada por *El Popular*. La labor de la dirección es “discreta”, sin la mano segura de un director de actores. Hacia el final, prácticamente se refiere a cómo se debió haber montado y con qué lenguaje teatral, indicando que:

la única posibilidad que se le ofrecía a Elena Zuasti, hubiera estado por el lado de intentar una cierta “poetización de la realidad” (...) si se quiere, adoptando un estilo impresionista, pero de este modo, impostado en el mejor tono de la comedia realista y psicológica, sus defectos surgen mucho más claramente. (...) termina siendo algo ridículo y alarmante, el sal-

48 Ver capítulo “Trayectorias”.

do del espectáculo no puede ser peor, pues a partir de la elección de texto, y en adelante, todo es un diferido error de cálculo y concepto.

Una foto salida en *bp* (el 9 de julio de 1968), muestra a Elena Zuasti “marcando” a Nelly Antúnez, y la crítica correspondiente, anticipada, del 3 de julio, y aclara que las sucesivas suspensiones del estreno se debieron a los “paros”. Indica que Zuasti está muy satisfecha con el trabajo, con este O’Neill “distinto, que supera su tendencia a lo que alguien llamó la ‘desesperanzada esperanza’ (...) para dar una impresión burguesa y apacible, de esa familia de la clase media que revive su peripecia cotidiana en el ambiente de una pequeña ciudad estadounidense entre los días de McKinley y el primer Roosevelt”. Continúa el cronista destacando que Zuasti creía en los aires nostálgicos de una *belle époque* preindustrialista y dominadora de monopolios, con un aire de liviandad “alejado de toda afectación presuntuosa. Es la serena teatralidad, directa y llena de comunicativa ternura, lo que ha encantado a Elena Zuasti y la ha llevado a esa poética y placentera comunicación burguesa que ha querido dar a la obra”. Y finaliza señalando que, si se ha logrado eso, se verá en el estreno.

Una reseña “galería de espejos” por Malvolio, de una página en *El Día*, anuncia “lluvia de estrenos”, y entre las fotos coloca una de Elena Zuasti, junto a fotos de Guarnero y Candeau.

Más que relevante nos resulta, para perfilar su personalidad de esta época, una entrevista realizada en *La Mañana*, el 27 de junio de 1968, por J. E. V, antes del estreno, con una foto sumamente interesante de la joven directora que empieza a abrirse paso. Dibujaba en esas palabras su mito, su construcción de sí, su representación en la foto soñadora y precisa que se muestra. En la entrevista aclara que la obra fue elegida por la Comisión de Teatros Municipales, órgano rector de la Comedia, quien le ofreció la dirección. Su largo anhelo es que deseaba hace tiempo hacer esa obra. Confiaba en su “voluntad y entusiasmo” para salvar las dificultades. Considera que es una obra “optimista”. “Se propone demostrar algo. La permanencia de los valores espirituales. Al llevarla a escena he tratado (de) que esta intención, noble y elevada, surgiera clara y nítida y sin confusiones”. Me interesa destacar que subraya la idea del Amor “así con mayúscula, domina ampliamente”. Considera que es la clave del éxito o el fracaso del hombre. Interesante esta universalidad masculinizada, en la que podemos pensar que se identifica con ese hombre supuestamente neutro pero que es un hombre, en definitiva, el personaje central. ¿Cuál es ese “hombre entero y de verdad” en que el protagonista se transforma? Y aparece la queja sobre los paros y huelgas que afligieron y postergaron el estreno de la obra.

*El País*, por su parte, el 12 de julio, es firmada como apuntes de R. M. y se titula “El hombre que rio una vez”. Se divide en tres partes: el autor, la obra, la versión. Da una perspectiva más complejizadora acerca de la obra, el momento de la escritura y el contexto de la puesta, señalando claramente que, si bien la obra se ubica en 1906, es escrita en 1932, para hablar de temas contemporáneos disfrazándolos de una época anterior, “abriéndoles paso a través de una simulada evocación de época”.

Sagaz, la crítica continúa mencionando el trabajo directriz: “Una mujer menuda sentada en la platea del Solís parece no perderse nada de lo que pasa en el escenario. A veces levanta su voz, no su cuerpo. (...) Entonces piensa y se sienta en el borde de la butaca”. Y la cita: “La sigo viendo como una lección de optimismo a un pueblo que en ese momento lo necesitaba, un canto de esperanza a los valores del hombre, a la vida, un llamado de alerta a la gente que se afana por asuntos triviales sin darse cuenta de que hay otras cosas mientras la mañana los envuelve”. Y dice R. M. que *¡Ah, soledad!* es una *rara avis*. También, podemos decir, su directora.

Finalizando este recorrido por la crítica, el 14 de julio aparece una en *El País*, también firmada por R. M., una crítica menos favorable marca la imposibilidad de hacer una obra de humor de O’Neill, ya que este no tenía humor. Niega la actualidad, aporta un dato interesante: la traducción de León Miras, quien es representante de O’Neill. Esta crítica, titulada “Lázaro reía”, en honor al autor, metafóricamente toma la sonrisa de Lázaro como una “sonrisa congelada”, como califica la obra.

Para el primer ensayo, Zuasti prepara un discurso de inicio, seguramente con la intención de fortalecer su imagen ante el elenco, demostrando que sabía lo que quería de la obra. Quince páginas de discurso escritas a máquina y con innumerables correcciones a mano: “De nada sirve la pureza de un estilo literario si la impresión sensible no es lo suficientemente fuerte como para conmover a la platea” (1). Si bien luego señala que todos los extremos son malos y se ataja con respecto a los profesores de Literatura y críticos. En largo párrafo refiere a la función del teatro de expresar las nuevas formas de sentir y como vehículo didáctico. Lo artificial era el estilo neoclásico, de allí que la atrajera el realismo norteamericano. “Pero, vuelvo a repetir los pueblos crecen, y el público comenzó a perder interés por algo que no reflejaba la realidad cotidiana, por algo que cada vez resultó más remoto y artificial.” (2) Luego se introduce en el psicologismo de O’Neill, “Se convierte en un artista perseguido por el terror de su yo” (2). Se lanza a una narración de la biografía del dramaturgo que vale la pena analizar en los énfasis que pone, como el “episodio de Kathleen Jenkins solicitándole el divorcio” (9), y en mayúscula también transcribe la dedicatoria a Agnes Boulton en *Viaje de un largo día hacia la noche*, con el que gana el Pulitzer. “En recuerdo del maravilloso momento en que vi por primera vez en tus ojos la promesa de una tierra más hermosa que todas las que yo había conocido... una tierra más allá del horizonte” (10). No durará mucho. Alcohol, Parkinson, Zuasti relaciona aspectos biográficos con episodios de sus obras, y la penúltima frase es significativa: “Pocos hombres famosos transmiten esta impresión de sinceridad. Preocupados por crearse una imagen pública, llegan a disociar totalmente su obra, su imagen y su yo” (15).

Sutil observación como cierre del discurso, una crítica a la pose artística (de la que estaba rodeada y que no cultivó), la internalización de los hombres famosos, que sospechamos cargada de ironía, y la tríada expuesta: obra, imagen y yo íntimo, creación-máscara-yo. A lo largo de su carrera, la de Zuasti, la interacción e interpenetración de estas tres categorías fue indiscutible, ya que la desesperación por el teatro, la dirección y actuación, su actitud y pose descontracturada y

# LO QUE SE DESTACA

**CINE**

\*\*\* **LOS FEMINISTAS**, conserva su grandeza épica y su permanente intensidad para pintar la travesía del Atlántico a cargo de pobres campesinos suecos, en base del Nuevo Mundo hacia 1850. El silencio narrativo del director Jan Troell encuentra una formidable respuesta en el elenco: Max von Sydow, Liv Ullmann. (A.B.C.).

\*\*\* **EL DECAMERON**, fue uno de los ejemplos de estilo más disfrutables de Pasolini en su recreación de la Edad Media en un Nápoles radiante, en el entoque de los eróticos episodios, boccaccescos, se convierten en una fiesta de auténtico sentido poético y chuspa mediterránea. (Franceses).

\*\*\* **LOS GUERREROS**, pinta la violencia de bandadas callejeras en barrios marginales de Nueva York, pero lo hace en el estilo numérico de las historias ilustradas, con rasgos de estilo "top" y unas batallas acrobáticas en escenarios casi siempre nocturnos. Dirige Walter Hill, que ya tenía



Castro, Weissel, Santulio: "El té de los jueves".

## TEATRO

\*\*\* **EL LAZARILLO DE TORNÉS**, permitida a los directores Hector Manuel Vidal y Horacio Bussac, un despliegue de imaginación y de visiones renovadoras por retratar ese clásico de la picaresca española. También es notablemente eficaz el elenco, poblado por gente joven. (Millington Drake, sólo los miércoles).

\*\*\* **EL MONO Y SU SOMBRA**, es la revelación del joven dramaturgo Yahro Soza, pero también un ejemplo de definitiva madurez a cargo del director Carlos Aguilera, que imprime un total despojoamiento a los roles entre dos hombres que reflexionan y cambian encrespadas ideas. Con Julio Calcega y César Jordan, ambos excelentes. (Circular, sala 3).

\*\*\* **PATER NOSTER** de Jacobo Langner, combina dos brillos: el de un texto nacional cuyo significado crece hasta convertirse en una sierradora alegórica, y el de una puesta en escena y un elenco capaces de subir junto con él hasta situarse en un plano de intensidad y de múltiples sucesencias, como ocurría en el teatro montevideoño de las buenas épocas. Dirige Mario Morgan, actúan Elena

Zuasti, Armando Halty, Enrique Mirak (Alianza Uruguay - Ediciones Trilce).

\*\*\* **DECIR ADIOS**, de Alberto Paredes es un notable ejemplo de teatro nacional desde el texto mismo, donde se dibuja la cruz vital de una mujer y sus dudas antes de cambiar de existencia. El retrato refiere además la lucidez de una puesta en escena de Jorge Curi y la intensidad de un elenco que encabezan Isabel Legarra, Jorge Bolani, Walter Revay (Circular).

\*\*\* **EL TÉ DE LOS JUEVES**, es un hombre adelantado para la persona temporada 1976 de la Comedia Nacional: reunidos en torno a una mesa, tres damas recorren un lejano pasado común. El humor y la espontaneidad surcan esa evocación, habitada por tres actrices de primer orden (Weissel, Castro, Santulio) y movida con buen ojo por la directora Elena Zuasti. El texto es menor, pero el espectáculo tiene un apreciable nivel.

\*\*\* **EL AMOROLOGO** de Alfredo de la Peña, acredita la comedia de autor en terrenos de humor satírico, emboscando dietiches sobre la conducta sentimental del hombre de hoy. Además, de la Peña actúa y dirige su divertido espectáculo. (23 Trujillo).

desafiante, espontánea, y la soledad de su yo íntimo y sus compensaciones navegaron a la vista de sus coetáneos.

## El té de los jueves de Loleh Bellon

Como dijimos más arriba, dos obras dirige Zuasti de Loleh Bellon: *El té de los jueves* y *Lazos de ternura*, representativas, podríamos decir, de su concepto de *continuum lesbiano*, al decir de Adrienne Rich. Esta autora toma este concepto para explicar los lazos femeninos que, fuera de la economía falogocéntrica, presentan las mujeres entre sí, y que no necesariamente se genitalizan. Si bien hay personajes masculinos en la obra, la fuerza está en las relaciones entre los femeninos. Todos recorren pasado, presente, en un entramado de alusiones y recuerdos que segmentan el tiempo no linealmente. La "madre" aparece en voz, hecho relevante y que pudo acercar a Zuasti al universo omnipresente de la madre, sus intimismos, sus sutilezas y su poderío. Zuasti conocía bien el francés y el inglés, sin duda "tocó" la traducción. Su libreto se presenta lleno de marcas, correcciones y tachaduras. La obra parece anticiparse al *boom* contemporáneo de

visibilidad, pero es comprensible, ya que fue premiada en 1976, momento de auge de los grandes movimientos feministas y de la teoría feminista en Francia. La indiferencia afectiva y el interés económico de Víctor, el hijo, por Sonia, su madre, lo separa o excluye de la sororidad femenina. El personaje de Helena, "sesentona", se queja de la presencia de tantas mujeres: "¿Cuándo se van a decidir a fabricar hombres en esta familia? Todas mujeres, ¡es asfixiante! (...) Tu madre, tu tía, tus hijas, tus nietas... ¡Nada más que mujeres, siempre mujeres!" (6). La observación parece digna de un pensamiento patriarcal, y recordamos también a la propia Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*:

Entre mujeres, el amor es contemplación; las caricias están destinadas menos a apropiarse de la otra que a recrearse lentamente a través de ella; la separación está abolida, no hay lucha, ni victoria, ni derrota; en una exacta reciprocidad, cada una es a la vez sujeto y objeto, soberana y esclava; la dualidad es complicidad. "La estrecha semejanza —dice Colette (1)— tranquiliza incluso a la voluptuosidad". La amiga se complace en la certidumbre de acariciar un cuerpo cuyos secretos conoce y del cual su propio cuerpo le indica las preferencias. (428)

Las mujeres son implacables entre ellas; se engañan, se provocan, se persiguen, se encarnizan y se arrastran mutuamente al fondo de la abyección. (...) La calma masculina —ya sea indiferencia o dominio de sí mismo— es un dique contra el que se estrellan las escenas femeninas; pero entre dos amigas hay puja de lágrimas y convulsiones; su paciencia para reiterarse reproches y explicaciones es insaciable. Exigencias, recriminaciones, celos, tiranía, todas estas plagas de la vida conyugal se desencadenan bajo una forma exacerbada. (203)

Esta explicación es iluminadora para considerar ese aspecto homoerótico, en el sentido del continuum lesbiano que conceptualiza Adrienne Rich para denominar todas las formas de interacción emocional, toda la gama de vínculos, que puede incluir o no la genitalidad.

Quiero decir que el término continuum lesbiano incluye una gama —a lo largo de la vida de cada mujer y a lo largo de la historia— de experiencia identificada con mujeres; no simplemente el hecho de que una mujer haya tenido o haya deseado conscientemente una experiencia sexual genital con otra mujer. Si lo ampliamos hasta acoger muchas más formas de intensidad primaria entre dos o más mujeres, incluido el compartir una vida interior más rica, la solidaridad contra la tiranía masculina, el dar y el recibir apoyo práctico y político (...) (Rich, 1996)

Interesa particularmente en este caso ver cómo las dos obras de Loleh Bellon elegidas por la autora recurren a las relaciones interfemeninas y su imaginario. Citemos el programa y veamos su imagen. Un tono rosa mediado por un celeste, ¿obvia alusión a los géneros? Un cruce de texto en las tres zonas hacia “jueves”, el día de los encuentros. Poco impacto y atracción, un diseño lacónico y hasta triste, anodino. Tal vez vinculado con la frase citada: “Nada de más. Nada de menos”.



Estreno: 1979. Reposición:  
temporada de verano 1980. Sala Verdi

Loleh Bellon ha escrito una pieza tiernamente cruel, llena de verdades y de verdad. Un lenguaje cotidiano. Nada de más. Nada de menos. Una reflexión, irónica y compasiva a la vez, sobre la juventud, la vejez, la muerte, la vida.

#### *Le Parisien Libéré*

Es raro que un escritor que asoma por primera vez a la escena no pida prestado su lenguaje a otros autores, y no caiga en numerosos lugares comunes. Loleh Bellon, es una excepción a la regla. Estas tres existencias con sus esperanzas y desilusiones, sus risas y sus lágrimas, se desarrollan ante nuestros ojos, con una verdad y una simpleza en que no es la de una actriz consumada Loleh Bellon con su oficio refinado y maduro, sino la de una mujer que se revela al mismo tiempo gran autora dramática. Se ríe, se llora. Uno logra acercarse

íntimamente, a estas tres mujeres que en el otoño de sus vidas, se las ve terriblemente solitarias, patéticas y resignadas. Sin slogans, sin simbolismos fáciles, Loleh Bellon, ha escrito el más hermoso manifiesto del feminismo, o en todo caso, de la femineidad.

*Le Nouvel Observateur*

Versión de Julia Valdez

Elenco: Nelly Weissel, Maruja Santullo, Estela Castro, Eduardo Schinca, Delfi Galbiati, Elena Zuasti

Escenografía: Hugo Mazza

Vestuario: Hugo de Marco

Iluminación: Carlos Torres

Sonidista: Elida Acosta

Peluquería: Cepellini

Director Artístico de la Comedia Nacional: Carlos Denis Molina

Las citas incluidas en el programa corresponden a los diarios franceses, y se toman como elementos de distinción que verifican la seriedad de la obra, vale decir, aun siendo feminista o tratando de la femineidad. No es de extrañar en el contexto francés el fuerte feminismo esencialista de los setenta, pero sí en el contexto montevideano, donde la etapa previa al golpe de Estado y la represión indicaban como más apremiantes otros temas, más comprometidos con la causa política. Obsérvese de todos modos que, como "manifiesto", el cronista se refiere a

las mujeres de la obra como "terriblemente solitarias, patéticas y resignadas". Una Elena Zuasti ya estigmatizada por el teatro independiente, tildada de "colaboracionista", de 44 años, con ciertas estructuras que ya estaban relegadas y ciertas esperanzas trucas. Mitos del teatro la asociaban a desengaños amorosos, a la constante exclusión, al refugio gineceico, al trabajo constante donde fuere como actriz, directora, docente. Y también a un creciente poder de seducción sáfico entre sus estudiantes, que constituía, en una lectura, una equidad con las prácticas tradicionales de los varones directores homo o heterosexuales.



## *Lazos de ternura*

22.11.2013 - 10:56

de Loleh Bellon. Dirección: Elena Zuasti

Estreno: 9 de mayo de 1987. Sala Verdi

El éxito de esta novel escritora se basa en su profunda experiencia teatral y humana. El eco que levanta en la platea lo hace surgir de la zona más recóndita de su yo. Acostumbrada a desnudar su alma para dar vida a sus criaturas escénicas, lo hace ahora desde la escritura sin falsos pudores y con una extraña veracidad. Asistimos a una creación individual y universal al mismo tiempo, frente al cual, nadie puede quedar indiferente.

Traducción de Nelly Weissel

Elenco: Nelly Weissel, Nelly Antunez, Julio Batista

Escenografía: Carlos Carvalho

Vestuario: Nelson Mancebo

Iluminación: Carlos Torres

Música Gregorio Bregstein

Director artístico: Jaime Yavitz

De si tendres liens, décor de Pace"

Collections A.R.T.

Cette fois encore, Loleh avait su toucher son public. Au baisser du rideau, lors des applaudissements soutenus, bien des yeux étaient humides... «À chacune de ses pièces, écrivait Guy Dumur, Loleh Bellon réussit ce miracle d'évoquer une vie entière avec des mots les plus simples et les situations les moins théâtrales. Cette fois, c'est une épure. (...) Aucune analyse ne pourrait expliquer de quoi est fait ce dialogue transparent. C'est en gardant son secret qu'elle nous force à l'admirer». 4 Guy Dumur *Le Nouvel Observateur* 12 octobre 1984.

Loleh Bellon, la dramaturga elegida por Zuasti, fue actriz, autora, de nacionalidad francesa, nacida el 4 de mayo de 1925 y muerta el 22 de mayo de 1999.

La siguiente obra a la que quiero hacer mención es *Lazos de ternura*. Nuevamente Loleh Bellon y nuevamente conceptos ligados al esencialismo feminista. Madre e hija, el mito vital se cristaliza. Entre Carlota y Juana, la madre y la hija, hay una intimidad que va desde las pesadillas



nocturnas al pánico por lo que puede sucederle a la otra. Esta obra profundiza, a mi criterio, el eje constructor de la personalidad de Zuasti, en forma autobiográfica. El lazo fundamental con su madre, quien la acompañaba a funciones, ensayos, viajes, vacaciones, con quien dormía cabeza con cabeza. En la página uno Zuasti hace un cambio en el libreto y sustituye de mano propia el segundo “mamá” por “mamita”. A su vez la madre ve en su hija a su madre. Claramente aparece la relación sororal, el continuum lesbiano que hemos mencionado. Zuasti introduce otro cambio al relatar la pesadilla de la madre, una página después: cambia “Era horrible” por “Era todo negro”. Vuelve a modificar el libreto original y sustituye nuevamente por la imagen del color negro, pero sentido por la hija. La angustia obsesiva que comparten ambas y de la cual se protegen: “Estamos juntas las dos. No puede pasarte nada” (4). Fácilmente el imaginario popularizado del psicoanálisis describiría esta relación como inmadura, pero, recordando a Julia Kristeva, para llegar a la supuesta normalidad del heterocentrismo, la niña es quien debe hacer el salto más grande, pasando del objeto de amor femenino al masculino.

Nunca está de más insistir sobre el inmenso esfuerzo psíquico, intelectual y afectivo que una mujer debe hacer para encontrar al otro sexo como objeto erótico (...) el pasaje a un objeto sexual de sexo distinto al del objeto materno primordial, representa una elaboración gigantesca para la cual la mujer necesita un potencial psíquico superior al exigido al sexo masculino. (Kristeva, 1991: 32)

El “negro” es mencionado por Freud al hablar de lo femenino (“continente negro”), y también negra es la depresión, generada por la bilis negra. “Que la investigación sobre la sexualidad masculina era más fácil que la que concernía a la mujer, ya que esa oscuridad femenina es impenetrable.” (Freud, 1905: 137)

Sabemos menos acerca de la vida sexual de las niñas que de los niños. Pero no debemos avergonzarnos por esta diferencia; después de todo la vida sexual de las mujeres es un continente oscuro de la psicología. (Freud, 1975: 199)

Para Luce Irigaray, “el tema del amor entre madre e hija es ‘el continente oscuro del continente oscuro’ (Torres).<sup>49</sup>

Judith Butler (2006) habla de la melancolía del homosexual, y, en definitiva, en *Deshacer el género* se refiere al último tabú como el de madre e hija. Su invisibilidad, su ocultamiento, procede de esa “falta” que el psicoanálisis ha señalado priorizando el pene, y porque, así como con las lesbianas, no se comprende qué tipo de genitalidad se desarrolla. De este modo se ve como “maduro” salir del lazo materno y pasar al amor de un varón. El texto está plagado de menciones a la interdependencia:

Juana: —¿Vas a salir?  
Carlota: —No.

49 Torres, Ana Teresa: Historias del continente oscuro. Ensayos sobre la condición femenina.

<[www.anateresatorres.com/wp-content/uploads/2017/11/HISTORIAS-DEL-CONTINENTE-OSCURO.pdf](http://www.anateresatorres.com/wp-content/uploads/2017/11/HISTORIAS-DEL-CONTINENTE-OSCURO.pdf)>.



Siguiendo a Butler y su concepción del performativo aplicado al género y a la concepción del sexo, esa homosexualidad indecible, encubierta de cariño, tildada de “inmadurez” afectiva.

Carlota: —¿Y tú? (Pausa). Eras tan graciosa, no podés imaginarte lo encantadora que eras... Tan delicada. (Pausa). Yo me dije a veces que después de tu nacimiento ya no tendría nada más que hacer que contemplar y aprovechar esta maravilla que no volvería a repetirse y a la que extrañaría cada segundo. (Pausa) (...)

Juana: —(...) Yo te quería para mí sola. Pero era porque te amaba. (...)

Carlota: —¿Te arrepentís?

Juana: —(Sonriendo) ¿De qué? ¿De haberte querido hasta la locura?

Esta pieza, que Zuasti dirigió de forma comprometida, ya a sus 52 años, no tuvo gran repercusión. El músico Gregorio Bregstein, saxofonista que realizara numerosas composiciones para teatro, recuerda que lo hizo muy interiorizadamente, pero sin gran recepción. Quizás fue una de las obras que más corporizó sus conflictos vitales.

Trajimos a mención la palabra clóset, usada en los estudios *queer* para referirse a ese lugar donde el yo social del homosexual se encubre, que puede tener muchos estantes. Alguien puede cuidar en determinados ámbitos su representación de sí y no en otros. Como señala Butler, proponiendo un extremo, el clóset puede deslizarse y en definitiva hay un lugar donde algo se esconde, algo que ni el mismo sujeto sabe, de lo que no es consciente. Pero sin introducimos en los matices y ampliaciones, el clóset es ese lugar seguro donde el homosexual se escondía frente a una vida social que lo condenaba. Pero cuya puerta entornaba, dejaba escapar manifestaciones, rayos, comportamientos incontrolados.

El imaginario teatral, su relación con innumerables elencos y estudiantes, le permitió a Zuasti crear un mito: la sarcástica, la humorística, la esquiva, la pederástica en el sentido griego, especialmente en esta instancia en la que recurrimos a la memoria, cómo interpretamos su voz ronca y desenvuelta, su postura física combativa a la vez que graciosa, su libertad en la vestidura, su falta de impostura y de solemnidad.

Antes de finalizar este capítulo quiero mencionar algunas puntuales entrevistas realizadas con motivo de este libro. Marisa Bentancur, a quien ya hemos mencionado, señala su admiración personal y artística hacia Elena, su modestia en no exhibir su capacidad intelectual, su imposibilidad de dejar de tomar riesgos. Fue su estudiante en San José y se trasladó a Montevideo. Subrayó el ser su maestra, la generosidad con que la nutrió de herramientas técnicas y del sentido de vocación. La estética múltiple, experimental, inacabada. El actor Danilo Pérez, otro de los seleccionados que trabajó con Elena buena parte de su carrera, admira cómo no se doblegó ante las presiones políticas, cómo inauguró el *Workshop* en la Alianza Uruguay-Estados Unidos, del que salieron muchas figuras importantes de la escena. El trato igualitario, la confianza que depositaba en los actores, la protección que ejercía. Hacia el final de su vida volvió a dirigir en la Alianza, con un elenco, dedicándose mucho a los jóvenes. “Me gusta hablar de ella. Me hace bien”, dijo. Su defecto parecía ser no saber decir no a las propuestas, acumular obras en las

que actuaba o dirigía, tener entre manos más proyectos de los que podía llevar a cabo. La actriz Verónica Caissiol, cercana a Zuasti en sus últimos años, subraya su declive afectivo luego de la muerte de su madre, su deseo desesperado de trabajar, el rodearse de problemas, especialmente en la parte técnica de las obras que dirigía. La veía explotada por los lugares donde dirigía, casi víctima de su propio empeño, sin reconocimientos acordes con su trayectoria. Fue su asistente de dirección, y ese cierto “mercenarismo” se correspondía con el deseo y el pragmatismo de sacar obras.

Queda en el recuerdo envuelta en el humo de su constante cigarro. La muerte congela una imagen, un gesto. Un video puede devolver las dimensiones, pero lo son de diferentes épocas: cuando ya no quería estar sola en la casa y, anciana, corría de teatro en teatro o era asaltada en una plaza y arrastrada por un ladrón.

El fin de los artistas, vinculado con las magras protecciones que el Estado establece para ellos, suele ser de necesidad y hasta de pobreza. El mito que configura esta actriz, directora, docente, es su lucha con desparpajo contra los dogmas, muchas veces sin decirlo, su actitud de ir contra la corriente, y su soledad.

Como señala Foucault:

No cabe hacer una división binaria entre lo que se dice y se calla; habría que intentar determinar las diferentes maneras de callar (...) No hay un silencio sino silencios varios y son parte integrante de estrategias que subtienden y atraviesan los discursos. (Sedwick, 1998: 14).

Podríamos pensar en un desplazamiento del deseo y del escondite.

Es un hecho muy sorprendente que, de las muchas dimensiones por las que la actividad genital de una persona puede diferenciarse de la de otra (dimensiones que incluyen la preferencia por determinados actos, zonas o sensaciones, tipos físicos, frecuencia, actividades simbólicas, relaciones de edad o poder, especies, número de participantes, etc.), precisamente una, el género del objeto de deseo, que surgió a finales de siglo, haya permanecido como la dimensión que denota la omnipresente categoría de “orientación sexual”. (Sedwick, 1998: 19).

Lo cierto es que su investidura andrógina, su constante ejercicio de la docencia, la constituyeron claramente en un modelo, un ejemplo para actores y actrices. Ejemplo de trabajo, de valentía, de libertad de ideas, del imaginario amoroso desgenitalizado. Una economía-otra se vislumbraba allí, generosa e implacable, sarcástica y hasta cruel, pero imitada hasta en su risotada. El actor Danilo Pérez, entrevistado por nuestro equipo, la recuerda con afecto, con agradecimiento, como dadora de oportunidades, inteligente, abierta a propuestas en el trabajo. Una renovadora que no buscó el oropel, sino quemarse en las tablas, empezando siempre de nuevo. Parada en la mitad de la calle Ciudadela, tomando innumerables buses para viajar al interior, estirando la cuerda de sus fuerzas, desdeñando debilidades, sus pasos resuenan por la ex calle Ibicuy hacia el Barrio Sur.



*—Even losing you (the joking voice, a gesture  
I love) I shan't have lied. It's evident  
the art of losing's not too hard to master  
though it may look like (Write it!) like disaster.*

**—Incluso perderte a vos (la voz burlona, un gesto  
que adoro). No habré mentido. Está claro  
que el arte de perder no es muy difícil de dominar  
aunque se parezca (¡Escribilo!) se parezca al desastre.**

Nelly Goitiño. El éxtasis del pensamiento  
Fernando Parodi



## NELLY GOITIÑO. EL ÉXTASIS DEL PENSAMIENTO

**Fernando Parodi**

Nelly Goitiño, investigar, pensar, conversar sobre ella, nos remite a dos ideas que parecen construirla y determinar su trabajo: un extraordinario desarrollo intelectual y un profundo compromiso político.

Nace en Durazno en 1925. Muy joven, con solo 18 años, se radicó en Montevideo ya con el título de maestra y pianista, luego de un año de experiencia como directora de una escuela rural. Comienza entonces sus estudios de bachillerato para ingresar a la Facultad de Derecho, que conviven con su formación corporal en la escuela Bayerthal y sus comienzos en el teatro como actriz.

Autodidacta también y siempre. Desarrolla una extensa carrera en teatro como actriz y como docente en la EMAD para convertirse luego en directora de teatro. Fue presidenta de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), miembro de FUTI, comienza su actividad política que la lleva a ser edila y desempeñarse como presidenta de la comisión de cultura y luego como presidenta de la Junta Departamental de Montevideo, y en sus últimos años fue presidenta del SODRE.

La inquietud de sí parece ser un impulso vital en su vida, que la construye como una personalidad en permanente expansión, que le exige empoderarse en lugares poco frecuentes para mujeres y de esta forma no atentar contra sí misma y desarrollar su potencial.

Doctora Nelly Goitiño, no obstante, prefiero referirme a esta figura de la cultura y especialmente del teatro nacional como Nelly, intentando abordar a la maestra, abogada, actriz, docente y directora de teatro, también a la política. Haciendo foco en la directora y más concretamente en su rol como directora de la Comedia Nacional.





## LA PRESENTACIÓN DE SÍ

Primero debo admitir que a pesar de su cercanía en el tiempo no la conocí personalmente ni tampoco fui espectador de sus obras. Yo también soy del interior del país, como Nelly, solo coincidimos en Montevideo entre 1995 y 2000, años en que no hubo estrenos bajo su dirección, ya que ocupaba el cargo de presidenta de la Junta Departamental de Montevideo. Lo que voy a compartir con ustedes es el resultado de ordenar impresiones recibidas.

Intento representarla, conocerla como al personaje de una obra, indagando más allá de lo que dice, hurgando por debajo del texto, de su discurso. Entonces pienso en cómo se presentaba Nelly y en cómo presentaba su trabajo.

¿Haciendo uso de su profesión de actriz, guiaba y controlaba la impresión que los otros se formaron sobre ella? Con esta pregunta empiezo mi puesta en escena, sabiendo que la información recibida no será otra que el resultado de cómo ella se presentaba y la impresión que provocaba en los otros.

*La presentación de la persona en la vida cotidiana*, de Erving Goffman (1993). Este estudio nos brinda una perspectiva sociológica desde la cual es posible estudiar la vida social, utilizando un modelo analógico: la representación teatral.

La capacidad para producir impresiones involucra dos tipos de actividades significantes: la que se da, que utiliza el lenguaje como principal herramienta y la que emana, que involucra a todos los otros significantes que constituyen una puesta en escena.

¿Qué impresión le interesaba transmitir para que los otros actuaran voluntariamente de acuerdo con sus intereses?

¿Habría reprimido sentimientos sinceros para transmitir una opinión de la situación que los otros encontrarán aceptable?

¿Para mantener una fachada de consenso debió encubrir necesidades propias tras afirmaciones que expresaran valores que todos se sintieran obligados a apoyar?

¿Qué características sociales le otorgaron derecho moral a esperar que otros la valorasen y la trataran de un modo apropiado?

Vale aclarar que no se intenta denotar un procedimiento cargado de cinismo, sino que pensamos en una máscara que es inherente al comportamiento social, donde por lo general encontramos un vaivén entre el cinismo y la sinceridad. El significado original de la palabra persona es máscara. Entendemos esta como la representación del concepto que nos hemos formado de

nosotros mismos, el yo que quisiéramos ser, una segunda naturaleza que es parte integrante de nuestra personalidad.

Comencemos entonces a analizar esta máscara que de alguna manera permitió su acceso al rol de directora de la Comedia Nacional en el año 1986.

Si pensamos en el espacio, el medio, el trasfondo escénico donde sucede su actuación, se levanta ante mis ojos su gran biblioteca personal, espacio fijo pero que parece acompañarla siempre. Sus libros la presentan como mujer renacentista, apasionada por el conocimiento, enmarcada en valores universales que la guían a cada paso. Esta pasión por el conocimiento, el éxtasis del pensamiento se revela como un eje transversal en su persona. Nos ocuparemos de ello más adelante a la luz del concepto de “la inquietud de sí”, de Foucault, que a su vez lo toma de la cultura griega.

Solo recordar que con 17 años ya tenía el título de maestra y también de profesora de piano, tal vez la máxima aspiración a la que podía acceder una joven en el interior del país en aquellos años, pero no fue suficiente ya que luego de un año de trabajo como maestra directora en una escuela rural, emprende viaje a Montevideo para continuar con sus estudios. Quería ser abogada. Podemos hacernos una idea de las dificultades a nivel familiar y económico que esta empresa significó para una mujer tan joven en aquellos años.

Recuerdo su relato sobre la primera obra de teatro que vio: *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams en el Teatro Solís a poco de llegar a Montevideo, el gran impacto que le provoca el personaje de Tom Winfield, seguramente en una suerte de identificación con esa necesidad de conocer el mundo a pesar de tener que dejar su familia atrás. Impacto que parece ser determinante en su vida si pensamos en su trayectoria teatral. También resultan oportunas muchas anécdotas que han llegado hasta mí haciendo referencia al constante uso de citas de diferentes autores en su discurso, ya sea como profesora, como actriz, como directora o como política. La gran biblioteca parece ser la escenografía ideal para su representación, presentándola como una mujer de un desarrollo intelectual extraordinario.

Si pensamos en su fachada personal, la edad (61 años) en que accedió al rol, junto a su trayectoria teatral (destacada carrera como actriz en el teatro independiente), nos habla de experiencia y permanencia en el medio. No se trata de un impulso de sangre nueva, sino de un espíritu cultivado con los años.

Como mujer, alcanzó un gran desarrollo intelectual para su época, que contrastó con la escasa formación académica que predominaba en los directores masculinos del medio. Esto nos puede estar hablando de un lugar conquistado por una mente brillante que se destaca por encima de ciertas limitaciones impuestas hacia su género.

Su vestimenta, formal, elegante y siempre muy cuidada (fue actuaria de juzgado durante muchos años), parece armonizar perfectamente con el Solís y con la Comedia Nacional. En una entrevista que le realizan ya en sus últimos años comenta que recuerda con claridad cómo fue

vestida al primer encuentro con un grupo de teatro, seguramente por la importancia que adjudicó a su vestuario al momento de presentarse.

También de ese mismo episodio llama la atención el cuento sobre la lectura del personaje protagónico que le atribuyen en la obra *La prostituta respetuosa*, de Sartre. Parece que en algunos parlamentos había muchas palabrotas y Nelly llegaba ahí y se paraba, evidenciando su relación con el lenguaje, fruto de una formación fuertemente victoriana preocupada por la decencia, la rectitud y la elevación moral. Inferimos entonces un lenguaje elevado y cuidado en su presentación de sí.

Estos atributos parecen construir su fachada, la expresión de su máscara: mujer culta, de trayectoria, refinada, el ideal de la ilustración, lejos, muy lejos de la barbarie.

### **LA DEMOCRACIA RECONOCE NUEVAS FIGURAS COMO SEÑAL DE CAMBIO**

Miremos el contexto histórico en que esta máscara actúa: salida de la dictadura militar, momento de cambios, de quiebres, de señales que aseguren un nuevo episodio en la historia del país. El teatro no puede, ni debe permanecer indiferente a esta situación, por tanto, también debe mostrar un cambio.

Sin embargo, algunas críticas de la época pintan el siguiente cuadro:

El año 85 ha sido definido como un año de transición y de tanteos en busca de nuevas formas de expresión que dieran voz propia y personal a la renacida democracia, queriendo así justificar los sonoros balbuceos con que el teatro uruguayo inauguró su nueva era de libertad... poco favor se le hace ahora perdonándole errores que no son, precisamente, frutos desdichados de la dictadura... No hubo teatro político ni social de real significación, ni tampoco hubo un teatro particularmente brillante en cuanto al manejo de textos de gran repercusión popular... Los directores: tampoco en este rubro hubo márgenes para las grandes sorpresas. Adheridos a una línea tradicional y casi inmovilista, los directores uruguayos optaron por un estilo de circunstancias, buscando ser tan prolijos como poco imaginativos. El año teatral que finalizó fue lo que fue, no porque esa actividad estuviese saliendo de una situación socio-política para entrar en otra y por tanto sujeta y condicionada al cimbronazo propio del cambio, sino porque sus mismas formulaciones expresivas están ya gastadas, enquistadas en viejos esquemas, y desinteresadas en apariencia, de todo intento de renovación... incide con particular fuerza el hecho de que el teatro nacional continúe viviendo al margen de una verdadera política de magisterio prefiriendo práctica antes que teoría. (...). el 86 habrá de ser el año del sacudón, el año de la anti-forma, de la búsqueda creadora; en una palabra, el año en que el teatro comience a hablar en forma diferente.

Luis Viale (1986)

A esta mirada de la crítica sobre la temporada teatral del año 1985 debemos agregar que el director artístico de la Comedia Nacional, Júver Salcedo, fue alejado de su cargo por la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo, y la sustitución interina fue asumida por Eduar-

do Schinca. Es el nuevo director artístico quien realiza la invitación a Nelly para dirigir *Kaspar*, de Peter Handke, con el elenco de la Comedia Nacional.

Como antecedente directo recordemos que Nelly creó la cátedra de Metodología y Ética Teatral en la EMAD, donde hacía investigación sobre el pensamiento de los grandes maestros y realizaba este estudio de una forma teórico-práctica, es decir, los estudiantes debían articular la teoría con el juego escénico.

Esa fue una puerta para mí impensada de acceso a la dirección, totalmente impensada... Un día hago un grupo de postgrado y trabajo la secuencia inicial de *Kaspar*... a los pocos días de terminar ese seminario, me llama el entonces director de la Comedia Nacional y me ofrece la dirección de *Kaspar*. Yo pensé que estaba loco, por dos razones, la primera, porque yo no soy directora; y la segunda, porque *Kaspar* es tremendamente difícil... Me dice: 'no me digas que no, tomate dos o tres días', y dentro de los tres días me llama y le digo: 'yo no me animo', y me dice: 'tomate dos más y decime que sí'. Entonces me llama y yo me digo: '¿por qué no arriesgar?'. Empiezo a trabajar en la dirección de *Kaspar*'.<sup>51</sup>

Desde su cátedra, su lucha contra el psicologismo actoral fue sostenida. Impugnaba esa tendencia arraigada en los actores uruguayos y las prácticas escénicas, que fueron consecuencia del exhaustivo estudio del Método Stanislavski.

Utilizando lo que Josefina Ludmer llamó las tretas del débil, podríamos decir que estamos ante una estrategia de "decir que no se sabe", aunque se evidencie un saber.

Llamaría a este proceso "la cristalización", ya que fue un recorrido lento, con una inmensa experiencia como actriz y docente, y una trayectoria académica y autodidacta que dan cuenta de su solidez intelectual; y finalmente obtiene sus frutos, ya que fue un espectáculo reconocido y elogiado por la crítica y el público, obteniendo el premio Florencio por mejor espectáculo y mejor dirección del año 1986. Gana estos premios frente a directores como Aderbal Junior, con su espectáculo *Meñisto* en versión de Ariane Mnouchkine, y Eduardo Schinca, con *Delmira*.

La elección de esta obra evidencia innovación, ya que pertenece a la vanguardia europea (Austria, 1967) y también un gusto por lo metafísico en el teatro, diferenciándose del repertorio al que estaba acostumbrado el auditorio. En la información del programa dice:

La obra *Kaspar* se inspira en el mito de Kaspar Hauser pero no muestra lo que realmente sucedió con él. El personaje histórico y la criatura teatral tienen en común su situación existencial: un ser humano que solo sabe una frase. Handke muestra aquí "lo que es posible



51 Entrevista realizada por Gustavo Geirola.

hacer con alguien”, “cómo se puede hacer hablar a alguien hablándole”, “la obra incluso podría llamarse tortura verbal”.

Presenciamos en *Kaspar* cómo el hombre aprende a “llenar de palabras cuanto estaba vacío”; asistimos a la conciencia desdichada del hombre moderno que no puede ser quien es, que se educa en hacer de sí la imagen de sí y que concluye —después de la penosa travesía de la cultura— constatando que solo es “monos y cabras”, el ser sin cultivo. La filosofía lingüística de Wittgenstein ilumina el terrible proceso que transita el protagonista.

Teatralmente afín en pensamiento y lenguaje escénico con Antonin Artaud, *Kaspar* se levanta como un extraño ritual pedagógico que, en palabras de Artaud, “protesta contra la idea de una cultura separada de la vida, como si la cultura se diera por un lado y la vida por otro, y como si la verdadera cultura no fuera un medio refinado de comprender y ejercer la vida”.

Nos aleja del acontecimiento real que inspira al texto y nos conecta con una postura filosófica: “los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo” (Wittgenstein, 2007). En la concepción del hecho teatral se identifica con Artaud. Estéticamente genera universos donde el espacio sonoro es de gran importancia (Renée Pietrafesa), el espacio escénico de corte surrealista se impone desde la sugestión, así como el vestuario y las máscaras (Carlos Musso), la iluminación (Carlos Torres) y el trabajo corporal (Teresa Trujillo) completan una atmósfera ominosa. Siempre hay un bagaje filosófico que sostiene su trabajo y un pintor que orienta sus decisiones estéticas, en esta ocasión René Magritte y Paul Delvaux (ambos belgas y surrealistas).

Dieciséis años tiene Kaspar, un ser que ni sabe tenerse en pie, desconoce el nombre de las cosas más elementales y su uso. Solo tiene una frase: “Quisiera ser como aquel que otro ha sido una vez”.

Entonces aparecen los instructores disparándole frases, nombres, conceptos, analogías y silogismos, organizándole el mundo con palabras y a partir de ellas. Acepta mansamente su propio lugar en esa sociedad recién descubierta y que lo ha formado.

Todo lo que está claro está en paz: todo lo que está tranquilo está en paz: todo lo que está en su sitio está en paz: todo lo que está en paz es amable: todo lo que es amable es confortable: todo lo que es confortable deja de ser inquietante: todo lo que puedo mencionar por su nombre deja de ser inquietante: todo lo que deja de ser inquietante me pertenece: todo lo que me pertenece me es conocido: todo lo que me es conocido reafirma mi autoestima: todo lo que me es conocido me alivia: todo lo que me es conocido está en orden: todo lo que está en orden es bello: todo lo que es bello hace bien a mis ojos: todo lo que hace bien a mis ojos me hace bueno: todo lo que me hace bueno me tranquiliza: todo lo que me hace bueno me hace bueno para algo.

Se trata en suma de una visión teatral crítica de los mecanismos de transmisión del pensamiento, donde el orden es lo que importa, despojados de toda inquietud creadora o cuestionante. “Todo lo que está en orden está en orden, porque me digo que está en orden”. Se confunde

la ilusión creada por la palabra con la realidad y así, tranquilamente, vamos cediendo nuestra identidad al sistema hasta que este nos hace desaparecer. Solo entonces “funcionamos”, cuando dejamos de ser. Se ha sacrificado a un hombre, sin sangre ni violencia, para crear un engranaje. *Kaspar*, así instruido, ya está pronto y disponible, además de conforme. Será útil al sistema establecido y sobre todo no le creará problemas. *Kaspar* contiene una profunda crítica social, que no se detiene, sin embargo, en discutir sobre la superficie, sino que llega al fondo del asunto al cuestionar la estructuración de la realidad por medio de la palabra.

En una crítica titulada “Un teatro de nuestro tiempo” (*El Popular*, 22/08/1986), Víctor Manuel Leites dice:

Pocas veces una puesta en escena ha reunido tal capacidad de sugerencia y desafío, a la comprensión del público en general, como la firmada por Nelly Goitiño. Consciente de las dificultades de un texto que recurre a claves semánticas para la expresión de un cuestionamiento mucho más amplio, ubicado en la base misma de la organización de la sociedad actual, formando parte inseparable de sus valores, pone a su servicio la enorme carga sensorial del teatro. Aquella con signos de inmediata comprensión —gestos, actitudes, movimiento, luz, color, expresión facial— que traduce a términos emocionales cotidianos, más allá de cualquier idioma, la arquetípica tragedia del hombre común crucificado a una eficiencia sin destino. Y si bien la contrapartida al drama contemporáneo sugerida por Handke no va más allá de la más bien pobre añoranza del buen salvaje que Rousseau legó al mundo (...) queda intacta, más aún triunfante la sugerencia poética de aquella expresividad teatral que hace viable un texto que tal vez y en otras manos no lo sea tanto.

“Me atraen mucho los textos que indagan en las honduras del ser”, dice Nelly en entrevista con Carlos A. Muñoz. La obra en cuestión da prueba de ello, así como todo su repertorio. Mujer preocupada por los problemas de su tiempo, preocupada por la dignidad humana. Una mujer que realiza su trabajo teatral intentando dejar una huella cultural intensa, seria. Se huele una intención de comprender y explicar el mundo.

## **LA INQUIETUD DE SÍ**

Lo que más quiero destacar de esta personalidad, que logra cristalizar su trabajo obteniendo los frutos deseados y por tanto posicionar su máscara en un lugar que suponemospreciado, es que lo hace justamente cuestionando las máscaras que asumimos para desempeñar un rol social, cuestionando las máscaras funcionales. Lo cual nos hace pensar en una mujer con una profunda inquietud de sí, que le permite comprender que toda máscara puede volverse demasiado rígida y no posibilitar nuevos desarrollos, entendiendo tal vez que la adquisición de conocimiento no garantiza un ser cultivado que comprende el mundo y puede ejercer la libertad.

El concepto de “inquietud de sí”, que encontramos desde el pensamiento antiguo en el concepto de *épiméleia/cura sui*, que significa el cuidado de uno mismo, se revela como una cualidad que le corresponde y hace la diferencia.

En *Alcíbiades o de la naturaleza del hombre* (Platón, 1965), encontramos el siguiente diálogo:

Sócrates: —Pues bien, dime en qué consiste el cuidado de sí mismo, ya que muchas veces lo pasamos por alto aunque creyendo realizarlo (...) ¿Es acaso cuidando sus asuntos cuando se preocupa de sí mismo?

Alcíbiades: —Eso me parece a mí (...)

Sócrates: — (...) sería preciso buscar primero lo que sea ese “sí mismo”.

Tú es quien se ocupa; y se ocupa de algo que es lo mismo que tú. Elemento idéntico, sujeto de la inquietud, objeto de la inquietud.

Sócrates dice: “Después de esto, claro se está en que debemos cuidar del alma y mirar por ella”; “Alma no como sustancia sino alma como sujeto”, aclara Foucault (1994a), el sujeto colocado en su irreductibilidad.

Y entonces cito a Claudia Pérez refiriéndose a Nelly:

Pensamos en ella como una compañera espiritual, acompañante de procesos, capaz de abrir una puerta de nuestro interior, y permitimos iniciar esa conversación con nosotros mismos que constituirá la trama de la vida, indicarnos también ese camino de buenos libros que nos acompañarán durante el tiempo, y continúa citando a uno de sus poetas preferidos, Rilke: “Aprendo a ver. No sé por qué, todo penetra en mí más profundamente, y no permanece donde, hasta ahora, todo terminaba siempre. Tengo un interior que ignoraba”.

El concepto equivale a una actitud general, a un determinado modo de enfrentarse al mundo, a un determinado modo de comportarse, de establecer relaciones con los otros, es una actitud, una actitud en relación consigo misma, con los otros y con el mundo, es una determinada forma de atención, de mirada. Preocuparse por uno mismo implica que uno reconvierta su mirada y la desplace desde el exterior, desde el mundo y desde los otros hacia sí mismo. La preocupación por uno mismo implica una cierta forma de vigilancia sobre lo que uno piensa y sobre lo que acontece en el pensamiento.

Un determinado modo de actuar, una forma de comportarse que se ejerce sobre uno mismo, a través de la cual uno se hace cargo de sí mismo, se modifica, se purifica, se transforma o se transfigura.

Para Nelly:

La cuestión de la interioridad para consigo y para con el otro, la incitación a ocuparse de sí mismos y de su propia virtud y la construcción de un sujeto-actor o actriz, o teatrística, pasaba por un perfeccionamiento de la interioridad. (Claudia Pérez, entrevista, 2017)

Esta cuestión del sujeto, y del conocimiento del sujeto, ha sido planteada, hasta la actualidad, de diferentes formas.

El cristianismo es el responsable de la paradoja de que la preocupación por uno mismo significa para nosotros más bien egoísmo o repliegue. Esta noción de la preocupación por uno mismo está en la actualidad un tanto perdida en la sombra, la hemos retomado de otros sistemas de pensamiento, ya que aparece tanto en la moral cristiana como en la moral moderna no cristiana, pero en un clima totalmente distinto, ya sea bajo la forma cristiana de la obligación de renunciar a uno mismo, ya sea bajo la forma, digamos moderna, de la obligación para con los otros, entendiendo por otros la colectividad, la clase, etcétera.

Pensamos en Nelly vinculándola con el significado en la antigüedad, no como individualismo, sino como un modo de vivir juntos, en el colectivo. En una figura dinámica e inserta en el mundo, una mujer habitada por la esfera del mundo.

Al mirar alguna fotografía veo su contemplación, contemplarse desde el saber y el conocimiento. El proceso del conocimiento de uno mismo conduce a la sabiduría. A partir de este movimiento el alma se verá dotada de sabiduría, podrá distinguir lo verdadero de lo falso, sabrá cómo hay que comportarse correctamente.

Al ocuparse de uno mismo uno va a convertirse en alguien capaz de ocuparse de los otros. Existe una relación de finalidad entre ocuparse de uno mismo y ocuparse de los otros. Me ocupo de mí mismo para poder ocuparme de los otros.

Es ocupándose de sí misma como el alma descubre a la vez lo que es y lo que sabe o, mejor, lo que pretende. El cuidado de uno mismo ha sido, en el mundo grecorromano, el modo mediante el cual la libertad individual ha sido pensada como ética: para conducirse bien, para practicar la libertad como era debido, era necesario ocuparse de sí, cuidar de sí, y a la vez para conocerse y para formarse, para superarse a sí mismo, para controlar los apetitos que podrían dominarnos. Para que esta práctica de la libertad adopte la forma de un *ethos* que sea bueno, bello, honorable, estimable, memorable, y que pueda servir de ejemplo, es necesario todo un trabajo de uno sobre sí mismo, imperativo socrático: ocúpate de ti mismo, es decir, fundamente en libertad mediante el dominio de ti mismo.

Retomamos las palabras de Nelly: "Estoy completamente segura de que no hay sociedad libre si no hay sociedad culta". Y también, "el conocimiento que no pasa por el costado, sino que nos atraviesa". Con ellas y a la luz de este principio de la inquietud de sí es que creemos comprender un poco más la naturaleza de este ser que supo transitar diversos espacios que siempre significaron un valioso aporte a la cultura.

Me interesa también presentar la figura de Nelly desde la perspectiva docente, que Claudia Pérez pudo valorar desde la ayudantía de cátedra. Pero no nos referimos a la docencia como transmisión de conocimientos, de metodología de estudio, ni de habilidades prácticas, sino que, como dice la cita planteada anteriormente, pensamos en ella como una compañera espiritual, acompañante de procesos, capaz de abrir una puerta de nuestro interior, y permitimos iniciar

esa conversación con nosotros mismos que constituirá la trama de la vida, indicarnos también ese camino de buenos libros que nos acompañarán durante el tiempo. La figura mítica de los maestros está enlazada con la modernidad, y una noción de jerarquía que no subsiste en la construcción del sujeto posmoderno. Para esa nominación se precisa un interlocutor dispuesto a dejarse fascinar por la idea de dominio. Sin aplicar un pensamiento reduccionista, creemos que la tarea de Goitiño fue la de ayudar suavemente a cada uno a llegar a sí mismo.

## **PENSAMIENTO DE LA ÉTICA. LAS VIRTUDES**

Tal es la nostalgia: vivir sobre las olas  
y no tener jamás asilo en el tiempo.  
Y tales son los deseos: un diálogo en voz baja  
diariamente, una hora, con la eternidad.

Tal es la vida. Hasta que llegue el día en que el pasado  
se eleve solitario entre todas esas horas,  
y, sonriente, lo mismo que sus hermanas,  
se calle, ofrendándose al eterno.

Rainer Maria Rilke

Hay quienes dicen que un buen docente en las áreas del trabajo intelectual no es más que un buen indicador de bibliografía. Entre esos libros transferidos por Nelly, sin duda uno de los autores fue Rilke. Pero también recordamos la preocupación de Nelly por el pensamiento de la ética. Sin duda esta preocupación, muy desarrollada por ella en sus clases, tenía una raíz histórica que venía del Teatro del Pueblo y el Teatro Independiente. Pero ella había complejizado y abordado un camino personal de lecturas acerca de la cuestión de la interioridad para consigo y para con el otro, de la incitación a ocuparse de sí mismos y de su propia virtud. Y la construcción de un sujeto-actor o actriz, o teatrista, pasaba por un perfeccionamiento de la interioridad. Pero qué significa esa interioridad, ya que no es una satisfacción del ego, un impulso de respuesta sin cuestionamiento a las demandas externas, a la voluntad del otro. En esa línea de pensamiento el concepto de “inquietud de sí”, que desarrolló el pensamiento antiguo, puede considerarse como el momento del primer despertar, como un aguijón vuelto hacia sí, que genera desasosiego (inquietud de sí, *epiméleia heautoû*), donde la repetición mecánica de la vida y el aprendizaje de habilidades se ve interceptado por una percepción de inquietud hacia uno mismo. Foucault señala, estudiando este fenómeno en la *Hermenéutica del sujeto* (Curso en el Colegio de Francia entre 1981-1982) (Foucault, 1994a), que la “inquietud de sí” es el imperativo a partir del cual se fundamenta el “conócete a ti mismo”. El ocuparse de su propia alma día y noche y a lo largo de toda su vida, al decir de Epicuro, noción de *cura sui* para los estoicos, principio de aplicación de la racionalidad considerado positivamente. Esa moral de los últimos

siglos antes de nuestra era, de la moral estoica, cínica y epicúrea, más adelante se resignificó en una actitud egoísta o de repliegue.

El cristianismo y el mundo moderno fundan ese código moral del no-egoísmo. El principio de la inquietud de sí se descalificó entonces, tendiendo hacia el conocimiento como algo externo. Para Foucault el llamado “momento cartesiano” recalificó el conócete a ti mismo y descalificó la inquietud de sí.<sup>52</sup>

El acto de conocimiento jamás podría tener sentido en sí mismo, para la espiritualidad, si no va acompañado de una transformación del sujeto. En la antigüedad el cómo tener acceso a la verdad y la práctica de la espiritualidad no se separaron.

Entonces ¿cuál es ese yo que hay que conocer, del que hay que preocuparse? La actividad reflexiva hacia dónde debe estar dirigida. Sin duda no es el yo que se toma como objeto de estudio, sino una especial percepción de sí mismo que da serenidad. Séneca entiende que la felicidad es un estado de paz, serenidad continua” (Séneca, 1986).

Pero en una figura dinámica e inserta en las vicisitudes del mundo como Nelly, la cuestión de sí no pasaba por la figura de la “vida retirada” sino que, acorde con el pensamiento antiguo, coexistía con la vida práctica. En el pensamiento antiguo también. La inquietud de sí funcionaba para el arte de la política también, el arte de gobernar bien a los otros. Llevada al plano del autoconocimiento, guiada por la razón, enseñaba a ordenar las representaciones que nos hacemos de las cosas (pensamiento de los estoicos sobre lo que merece preocupación y lo que no nos corresponde porque está fuera, pero fundamentalmente ser conscientes de que nos hacemos representaciones de las cosas). Tender a realizar una reorganización progresiva de las representaciones. (Epicteto). El autoconocimiento, la distancia y el control guiarán su buen uso.

Otro de los libros que nos dejó la labor pedagógica de Nelly fue la *Ética a Nicómaco*. Allí entiende Aristóteles (1985) que el alma tiene dos partes, una racional y otra privada de razón. La virtud tiene dos especies, una intelectual y otra moral. La primera resulta de una enseñanza, tiene necesidad de experiencia y de tiempo; la virtud moral nace del hábito y las costumbres. Ninguna de ellas existe en nosotros naturalmente. Es necesario alimentarlas con su cultivo. La sabiduría y la prudencia son virtudes intelectuales; la generosidad y la templanza son virtudes éticas. Y es importante aclarar que el cultivo de estas virtudes debía hacerse en el propio centro, ni por exceso ni por defecto, en el medio, no de la cosa misma sino de su relación con nosotros. El lento trabajo sobre sí configurará ese concepto de *areté*, cuyo efecto es “la posibilidad de dominar ese disperso tejido de tensiones que configuran el espacio de la *psyché*” (Foucault, 1994a).

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,

52 Parte de estas referencias pertenecen a Pérez, Claudia (2007).

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.

“Tal vez me he extendido demasiado en estas ideas”, dice Claudia, a quien integro en mi discurso, “pero recuerdo aún la frase de Nelly, en mi juventud: ‘Claudia, tenés que sentarte a estudiar’. Yo estaba algo perdida en la vanidad en aquel entonces”. Cada disciplina aprendida conlleva, a nuestro entender, una reedición de la “inquietud de sí”, “el conocimiento que no pasa por el costado sino que nos atraviesa”, decía Nelly. El consejo socrático al joven Alcibíades: aplica tu espíritu a ti mismo, no al objeto, sino a la mediación que establece el ti mismo o el sí mismo como objeto. Esa inquietud por sí mismo consiste en el autoconocimiento, articulación del conócete a ti mismo con la inquietud de sí. Si se toma ese conocimiento de sí como la base de la educación, las prácticas sociales y educativas que se estructuran en torno a esa actividad no olvidarán ese objetivo principal en el ejercicio de esa “reorganización progresiva” de una construcción provisional del yo. Citando a Laferrière (2004), “la investigación como una creación perpetua” en una incitación que ayuda a construir y ejercitar esa práctica, *intervenant* y profesor-acompañante (*passim*).

Los estudios teóricos, en cuanto promueven no la erudición considerada exaltación del yo sino la apertura de una vía del movimiento reflexivo de la conciencia, facilitan un doble canal de movimiento subterráneo de las estructuras solidificadas, en tanto permiten desautomatizar percepciones, sin unificar el yo que percibe. Haciendo la salvedad del concepto elitista del saber en la sociedad ateniense, citamos: “¿Crees acaso que es cosa fácil conocerse a sí mismo y que era un hombre vulgar el que puso esto en el templo de Delfos o, por el contrario, que no está al alcance de cualquiera?”, “A mí me pareció muchas veces, Sócrates, que estaba al alcance de cualquiera, pero otras también me pareció muy difícil.” (Platón, 1965).

Para finalizar, volvamos a Rilke, en la Carta VII a Cappus, refiriéndonos a la constante actividad que consiste en desestabilizar nuestros hábitos: “la gente, con ayuda de convencionalismos, tiene todo resuelto yendo a lo fácil y a los aspectos más fáciles de lo fácil; pero está claro que debemos atenernos lo difícil”. La enseñanza de Nelly, a mi entender, consistió en ayudarnos a desestabilizar nuestros preconceptos.

“Y el último libro compartido vino en otra etapa”, me cuenta Claudia, “enero del 2006, desde Antel de La Paloma al sanatorio central del CASMU. No era el abandono progresivo del cuerpo su tema de conversación, sino la lectura de la obra de Marguerite Yourcenar, tema de mi tesis”. Nelly, como el emperador Adriano, se enfrentaba a la más dura de las pruebas, la aceptación de la propia muerte:

Moriré en Tíbur, en Roma, o a lo sumo en Nápoles y una crisis de asfixia se encargará de la tarea. ¿Cuál de ellas me arrastrará, la décima o la centésima? Todo está en eso. Como el viajero que navega entre las islas del Archipiélago ve alzarse al anochecer la bruma luminosa y descubre poco a poco la línea de la costa, así empiezo a percibir el perfil de mi muerte. (Yourcenar, 2009: 11)

# CORRA LA VOZ



BOLETÍN INFORMATIVO DE ASAMBLEA URUGUAY

MARZO 99

## NELLY GOITIÑO PRESIDENTA DE LA JUNTA

*Una nueva  
forma  
de hacer  
política*

*collera @ ludo.  
goitiño. org*



### Discurso de Goitiño

**“La voz es múltiple o no es nada”**



*El siguiente es el discurso de la edila Nelly Goitiño, en el momento de asumir la presidencia de la Junta Departamental de Montevideo, ante la presencia de decenas de personas de la cultura, del arte, de la política que fueron a tributarle su homenaje.*

“Señor intendente de Montevideo, autoridades nacionales y departamentales, señoras y señores:

Es nuestro deseo, ante todo, agradecer esta distinción que nos honra, a la vez que nos obliga en una dimensión que segura-

mente exigirá la máxima entrega de todas nuestras facultades, en indispensable acorde con la riqueza del aporte de nuestros colegas sin los cuales no puede haber creación porque la voz es múltiple o no es nada.

Agradecemos asimismo a nuestros colegas ediles por su confianza; agradecemos a los presidentes que honraron a esta legislatura Carlos Varela, Margarita Percovich, Jorge Zabalza, Mortimer Valdez, Artigas Melgarejo, quienes abrieron el surco con su pasión y burilaron el perfil de este órgano legislativo, ejemplo de acción democrática; agradecemos a los funcionarios de confianza de esta Junta Departamental de Montevideo que, desde sus puestos de trabajo, nos han enriquecido en una cotidianeidad laboral armónica, humana.

## Principios orientadores

En un primer orden de ideas trataremos de establecer los principios orientadores del quehacer del gobierno departamental.

En el devenir de estos cuatro años de trabajo nos hemos preguntado -por encima de los aspectos adjetivos de los acontecimientos- qué es esencialmente un gobierno departamental y nos hemos respondido en una primera tentativa de aproximación: es una gestión de Estado que se enmarca en la realización de la cultura entendida no en el sentido parcial con que se la limita, sino y -según concepto de

Gustav Radbruch, que compartimos- **cultura como todo hecho referido a un valor**, realidad y valor; ser y deber ser en mutua interacción, en síntesis cultivo de la realidad, orientado, referido, a un valor. ¿Cuál ha sido -en la jerarquía de estos- el valor referente de la acción de

Traigamos al recuerdo la película "Maracolo a Milano" de Vittorio de Sica. Recordemos al terrateniente que, enfrentado a un grupo humano que había asentado su desamparo en una tierra de aquel señor, rechazaba toda posibilidad de entendimiento y destacaba la igualdad de ambas



este gobierno departamental? Sin duda, afirmamos que lo ha sido la justicia, más claramente la justicia distributiva que es aquella que busca equilibrar, superar las desigualdades, para lograr la efectiva igualdad. En una palabra es la igualdad por compensación.

Tratar a los desiguales como iguales es una actitud tramposa; sostener, sin más, que todos somos iguales es un discurso fácil y mentiroso.

No dudamos que el ser humano tiene en sí todas las potencias para ejercer una vida plena pero sabemos que desde el punto de partida ese ejercicio está erizado de privilegios y postergaciones.

partes, diciendo: "Siammo tutti italiani; tutti abbiamo cinque dedi" y mostraba su mano en alto, como prueba de una irrefutable igualdad.

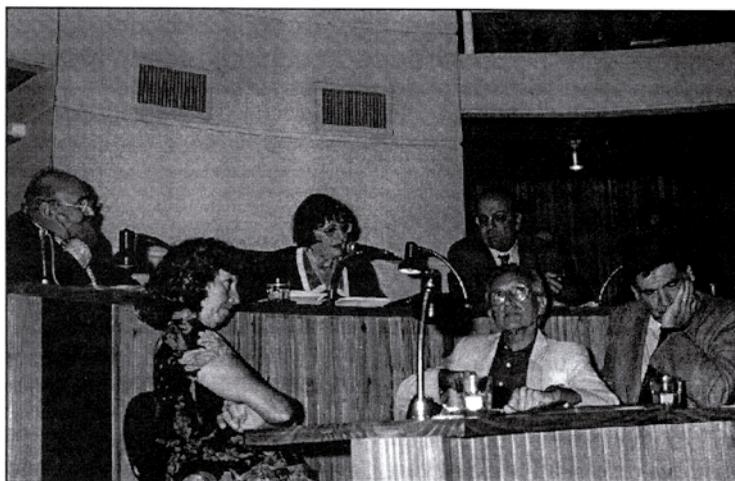
En tanto no sean realidad, por una parte, la igualdad en la formación, vale decir el acceso igualitario a la enseñanza en todos sus niveles y, por otra, la igualdad en las oportunidades para aplicarla, la justicia sólo será tal si es distributiva, si es capaz de salvar la desigualdad.

Pero, como sabiamente dijo Radbruch: "Las ideas no luchan en las nubes" ¿Cuáles son las realizaciones y los anhelos principales de este gobierno departamental en el ámbito de la política cultural tal como la entende-

mos, que refiere a la realidad de nuestro departamento, al logro de los valores intrínsecos de la democracia: igualdad distributiva, ética en la acción, amor por la producción y la belleza? Aun a riesgo de olvidar realizaciones, destaquemos, enmarcadas en la aplicación de la igualdad distributiva, las obras de saneamiento, la política de tierras, la regularización de asentamientos, la defensa del cooperativismo, el Plan de Ordenamiento Territorial, la defensa de los derechos humanos, la apertura al acceso de todos los ciudadanos a los bienes culturales, el adecuado equilibrio entre lo público y lo privado, el embellecimiento de la ciudad entendida como hogar del ciudadano, y, por sobre todo, el centro de gravedad de esta administración y la anterior: la descentralización y la participación ciudadanas en el gobierno del Departamento.

Subyace detrás de esta realidad de hoy, la consolidación de la democracia, la apertura a la experiencia colectiva, forma superadora de la mera experiencia individual.

Permítanme traer a colación dos ejemplos, dos cosmovisiones: una, el individuo enfrentado a la sociedad; otra, el ser integrado a la sociedad. En el primer caso, recordemos al famoso Rastignac de la novela de Balzac "Le père Goriot", quien embriagado por la sed de poder, extranjero de sí mismo, lanza el desafío a la ciudad en un enfrentamiento de fuerzas; "à nous deux, maintenant", es decir "¡Ahora nos



veremos! Nítida expresión de la voluntad de dominación. En el polo opuesto, como experiencia integradora, recuerdo a una mujer de pueblo, uruguaya, que desconcertada porque desde su ámbito doméstico le era imposible comprender la lucha sindical de su marido y, de la huelga obrera sólo percibía las carencias en su cocina, sin poder calibrar las razones de la lucha. Decidió en consecuencia integrarse a la acción y preguntada más tarde, por un periodista, cómo articulaba su vida entre los deberes domésticos y los de la lucha política contestó: "Ahora mi casa no está tan linda pero nosotros estamos más lindos". Conmovedora, sencilla expresión del ser en crecimiento. Día a día hemos percibido una creciente belleza en los hombres y mujeres de nuestro departamento, ahora dueños y partícipes responsables de sus destinos.

La descentralización y la consiguiente autogestión son democracia en obra, puesta en alto de los valores supremos de la justi-

cia y de la ética. Habilitar los caminos para la propia determinación sobre la propia vida, es ejercicio de la libertad; perfila un gobierno que no teme perder el poder porque sabe que la auténtica convivencia implica el arte de "vivir en comunidad" y no el arte de ejercer el dominio de unos sobre otros.

En estos cuatro años, estimados colegas, desde la diversidad hemos luchado por esa cultura de gobierno que aspira en síntesis a privilegiar la felicidad para la comunidad política. Implica, asimismo, trascender hacia ámbitos diferentes más amplios llevando adelante políticas de integración de áreas metropolitanas vecinas, de acuerdos regionales, de integración a órganos nacionales: (Congreso nacional de ediles, Congreso nacional de intendentes) a organismos internacionales, en una inteligente adecuación de lo universal y lo particular.

En estos cuatro años, estimados colegas, desde la diversidad, he-

mos luchado todos por esa cultura de gobierno que aspira -en síntesis- a privilegiar la felicidad para la comunidad política.

## Ciudades humanas

En un segundo orden de ideas tratemos de comprender la importancia del gobierno departamental en la actualidad.

El hombre contemporáneo, inmerso en las macrociudades de hoy -donde priman en anonimato y la indiferencia- tiende a volver a la organización más humana de la convivencia, tiende a recuperar la figura del vecino como alguien a quien conoce, como alguien con quien se comparte la dimensión cotidiana de la vida. Esta realidad ha sido señalada por Umberto Eco quien ha expresado que la humanidad se encamina hacia una nueva Edad Media, hacia una organización en ciudades a escala humana, hacia formas nuevas de los antiguos burgos medievales.

Este hecho capital conduce a incrementar la importancia de los municipios, los que deberán enfrentar el desafío de profundizar la identidad de su mapa físico y humano y, a la vez, insertarlo en la región y en el mundo; desafío de conjugar identidad y diferencia; de acordar lo local y lo global -de lograr la fluctuación entre pertenencia y extrañamiento en palabras de Vattimo.

¿Qué es en consecuencia el edil hoy?

Aquella figura del edil delineado por la Constitución de 1830 como

“ciudadano vecino con propiedades raíces en sus respectivos distritos” ha dado paso a una nueva figura: el legislador departamental de fines del siglo XX. La función del edil hoy, requiere una sólida formación intelectual para acceder cabalmente a los complejos problemas que se le plantean a diario, una visión política muy clara, un contacto permanente con los ciudadanos, lo que exige una entrega total de su tiempo a su cargo y -obviamente- un comportamiento acorde con los principios éticos que configuran la sociedad. Tarea inmensa que los colegas aquí presentes han llevado adelante sin piedad de sí mismos.

## Alumbramiento de la verdad

Y un último aspecto ante la nueva realidad: el gobierno departamental requiere una mayor y más cierta autonomía ante el gobierno nacional. A título de ejemplo -podría citar varios- destaco el artículo 1888 de la Constitución de la República -prácticamente incambiado desde 1934- que desconoce los cambios radicales de la sociedad en estos 65 últimos tumultuosos años del siglo XX y entorpece la acción de los gobiernos departamentales del país.

En un tercer y último orden de ideas, permítanme señalar las líneas que ordenarán nuestra labor, recordando al Quijote que enseñaba: Las premáticas Sancho, pocas, pero que se cumplan”.

En primer lugar: en lo estrictamente individual me honra ser edila representante en la Junta Departamental de Montevideo, de Asamblea Uruguay, del Frente Amplio, del Encuentro Progresista. Como presidenta de esta Junta departamental soy mandataria de las cuatro fuerzas políticas y estoy obligada, en consecuencia, a las mismas sin distinción alguna. La premisa sin parcialidad, guiará nuestros actos.

En segundo lugar: bajo el principio de que <sup>la ética</sup> la acción política debe tender al logro de la felicidad pública y no al ejercicio del poder por el poder mismo, cultivaremos con empeñamiento las virtudes éticas que posibilitan el ejercicio de los valores: cultivaremos la <sup>valentía</sup> ~~verdad~~, que es cosa distinta de la temeridad, la prudencia, que no es pusilanimidad, la firmeza que <sup>no</sup> es tozudez, la tolerancia que no es complicidad, la búsqueda de la verdad que brotará -en concepto de Nietzsche- como una chispa, del choque de las espadas, espadas llamadas al alumbramiento de la verdad y no a la apertura de los caminos de la muerte.

En tercer lugar: no iniciamos, continuamos una noble ruta ya abierta. Y en lo hondo de nuestro corazón nos aseguramos que no permitiremos que las voces de las bellas sirenas de Ulises nos perturben; que cruzaremos indemnes el desfiladero entre las terribles Escila y Caribdes amparada en la fraternidad de mis colegas, que en estas lides, han sido mis maestros. Gracias.



Para empezar con el fin no podemos dejar de mencionar su trabajo como mujer política. Con casi 70 años es electa edila, podríamos pensar en un empoderamiento tardío, pero preferimos la idea de que aprovechó las oportunidades, que continuó expandiéndose, buscando la manera de incidir en la sociedad.

Ética en la acción, dice Nelly en su discurso al asumir la presidencia de la Junta. “La acción política debe tender al logro de la felicidad pública y no al ejercicio del poder por el poder mismo”.

En su discurso habla también de justicia distributiva (si es capaz de salvar la desigualdad), de igualdad por compensación, de igualdad en acceso a la formación en todos sus niveles, de igualdad en oportunidades para aplicarla. Habilitar los caminos para la propia determinación sobre la propia vida, habilitar el ejercicio de la libertad.

Está claramente posicionada en el lugar de la cultura, enfrentando la barbarie, rompiendo el paradigma del carácter masculino del poder, irrumpiendo en esa especie de club privado para hombres que parecía seguir siendo la política. Y una vez más retomo a Foucault (1994a) para iluminar el porqué de la conquista de este espacio:

¿Este cuidado de sí, que posee un sentido ético positivo, podría ser comprendido como una especie de conversión del poder? Una conversión, sí. Es en efecto una manera de controlarlo y delimitarlo (...) En el abuso de poder uno desborda lo que es el ejercicio legítimo de su poder e impone a los otros su fantasía, sus apetitos, sus deseos. Nos encontramos aquí con la imagen del tirano. (...) Pero uno se da cuenta —en todo caso es lo que afirman los filósofos griegos— de que este hombre es en realidad esclavo de sus apetitos. Y el buen soberano es aquel precisamente que ejerce el poder como es debido, es decir, ejerciendo al mismo tiempo su poder sobre sí mismo. Y es justamente el poder sobre sí mismo el que va a regular el poder sobre los otros.

Entonces Nelly, mujer, artista, guiada por ese cuidado de sí misma, logra un extremo respeto por la otra persona en el ejercicio del poder, lejos de transformarlo en dominación.

Ya para ir bajando el telón, antes del último acto, algunas palabras que confío podamos hacer nuestras y que se sigan escuchando en nuestro presente:

“Desdichado el país que no crea que la cultura es prioritaria.”

“He pretendido ser una militante de la cultura.”

“Tenemos que terminar con la vida a la intemperie que lleva el trabajador cultural de hoy en Uruguay.”

“No hay en el Uruguay trabajador más desprotegido que el trabajador de la cultura.”

“Debemos utilizar todas aquellas herramientas que posibiliten que el teatro sea una necesidad en la vida del hombre.”

## ACTO FINAL

### *Mujeres*

Después de un entreacto de varios años, desde *Rinocerontes* con la Comedia Nacional en 1993, en el que no dirige ningún espectáculo (excepto una codirección con Guido en 1996), regresa entrado el siglo XXI, más precisamente en el 2001 presenta *Tres mujeres altas* de Albee, también con la Comedia Nacional. En ese período es cuando se entrega a su actividad política, luego de la cual retoma su trabajo como directora. “Encontré todas las puertas abiertas”, agradece Nelly.

Podemos observar una nueva etapa, su mirada se vuelve a dramaturgos uruguayos como Ariel Mastandrea, Víctor Manuel Leites, Milton Schinca y Luis Masci, así como también a Carlos Gorostiza (argentino) y a la única mujer dramaturga a la que dirige: Marguerite Duras, de quien pone en escena *Agatha, una pasión prohibida* en dos versiones, 2002 y 2005. Fue su último trabajo como directora de teatro.

Es relevante el hecho de hacer foco, en su último período, en la producción dramaturgía nacional, ya que no había sido parte de su repertorio de muchos años como directora. Nos habla de su interés por lo local y por un sistema de producción cercano al dramaturgo (contemporáneos a Nelly).

En este encuadre encontramos la dirección de *Mujeres*, de Luis Masci, donde aborda una problemática local y muy reciente: las mujeres víctimas de la dictadura uruguaya.

Lo real (local), lo político y la mujer podrían ser nuevos pilares de su creación escénica. En un proceso de continuidad, sin abandonar la complejidad y la base filosófica que ya son su sello personal.

En entrevista con Luis Masci, escritor de la obra, nos dice explicando la elección de Nelly como directora de su obra:

Un nivel intelectual y rigor con el trabajo que garantizan profundidad del espectáculo. Experiencia que la habilita a manejar elencos fuertes, impone respeto y ejerce la autoridad, cualidades necesarias para sortear algunas resistencias de actrices que consideraban menores los personajes locales, comparados con los griegos, por ejemplo. MUJER con un fuerte COMPROMISO POLÍTICO.

Es de resaltar cómo irrumpen en la máscara construida por Nelly: mujer y compromiso político. Rasgos que adquieren relevancia en una personalidad en permanente desarrollo y también ya en su etapa final.

La obra está escrita desde una visión que incluye la guerra de Troya y sus efectos, a partir de las visiones que nos transmitieron Homero, Esquilo y Eurípides, y de los hechos vividos y testimoniados por las expresas de conciencia en el Río de la Plata.

“Si no hubiesen estado las griegas, no aceptaba”, dice Masci explicándome su exigencia de complejidad. Trabajó a partir de una metáfora que instaló desde el comienzo del trabajo: el tejido. Ante la propuesta del autor de pensar la puesta como teatro dentro del teatro, Nelly cuestiona la misma y propone trabajar dos líneas de trabajo diferentes que “tejen” los destinos de las mujeres.

Masci encuentra paralelismos entre algunos acontecimientos de la tragedia griega y los narrados por expresas políticas. Así, cuando Casandra, la sacerdotisa virgen, es entregada como esclava, un testimonio habla de violaciones de las presas. Cuando el niño es arrojado de la muralla, otro testimonio menciona a un bebé tomado de los pies y golpeado para que su madre, hoy desaparecida, delate a sus compañeros.

“Era una señora que odiaba la estupidez”, continúa pintándola Masci, haciéndome pensar en una mujer con firma propia, que garantiza un trabajo que dista desde su génesis de un panfleto, miedo propio del teatro cuando aborda cuestiones claramente políticas.

“Mi generación estuvo muy volcada a la cultura europea, fundamentalmente. Nuestros creadores, nuestros autores, eran todavía nóveles en aquel tiempo. Cometíamos el error de no incentivarlos adecuadamente. Creo que los jóvenes de hoy trabajan mejor en buscar la voz de los creadores uruguayos”, dice Nelly con respecto a su atención tardía a los dramaturgos uruguayos, relacionándola con una nueva generación de creadores y dando cuenta de un cambio de foco desde la alta cultura europea a una voz local. Comenta Nelly:

Ha implicado una tarea de investigación muy fuerte y muy linda; me ha hecho mucho bien. Es una obra en la que se trata el problema latinoamericano, muy particularmente acá, de la época de las dictaduras sobre la mujer y toma como referentes de estas mujeres de hoy a las grandes figuras míticas de los griegos: Hécuba, Héctor, Aquiles, Casandra. Hace una especie de simbiosis entre aquellos mitos y estos futuros mitos de hoy.

Si tomamos el fragmento “me ha hecho mucho bien”, podríamos deducir una implicancia personal, una esfera que trasciende lo profesional, o reúne las necesidades personales y el trabajo escénico, pensándola sobre todo como un sujeto histórico. Es oportuno mencionar que Nelly perdió a su hermano, víctima de la dictadura.

Hablamos de los mitos fundantes de Occidente, confrontados, construyendo una trama (un tejido), con testimonios de nuestras dictaduras.



La obra se estrenó y fueron pocos sus ecos, un ciclo breve de funciones, no fue acompañada por muchos espectadores y la crítica no reconoció la propuesta como un hecho escénico de valor.

“Las víctimas o familiares de las víctimas no iban a ver la obra”, me dice el autor con un gesto de negación reiterado, “no querían saber nada”, termina.

La sociedad en general, podríamos aventurar decir, se encontraba en un proceso donde aún era difícil hablar de un tema sensible y de fuerte impacto reciente.

Podríamos preguntarnos el valor histórico, tomando la creación escénica, como parte de la construcción del discurso: “dictadura uruguaya”. Tal vez hubiera relevancia epistemológica, como construcción de un saber, pero en un momento histórico todavía no preparado para que fuera un suceso escénico. Debieron pasar algunos años más para que existieran denuncias de mujeres víctimas de la dictadura en la justicia.

Y también pasaron algunos años para encontrarnos con obras como *Antígona oriental*, de Marianella Morena, que podría ser comparada en varios aspectos, sobre todo en su valor simbólico, con *Mujeres*, de Nelly Goitiño.

Los siguientes fragmentos de una crítica de Carlos Reyes dan cuenta de algunas repercusiones.

Es muy dudoso que el levantamiento del Movimiento de Liberación Nacional y su represión hayan sido una guerra, pese a la extraña declaración del “estado de guerra interno”, a menos que el término sea redefinido y se incluya cualquier lucha contra rebeldes. Revolucionarios o terroristas. Es claro, eso sí, que no fue una guerra comparable en ningún aspecto con la de aqueos y troyanos, y los propósitos, valores, medios y fin de los troyanos guardan muy poca relación con el MLN y sus propósitos. A poco de andar la obra se comprende que la relación que la pieza quiere establecer es forzada, aleatoria...

Advertido el forzamiento de la metáfora, la pieza pierde interés (...)

Esta incoherencia entre las dos líneas de acción proyecta efectos negativos en el desarrollo de la pieza, que sucede por superposición de episodios, que se agregan sin crecer (...)

Toda la expectativa que griegos y troyanos transmiten cuando están en medio de la guerra, y que se lleva la mejor parte de la obra, se torna calma siniestra cuando la atención se enfoca en las revolucionarias derrotadas que solo atinan a repetir un mal texto sobre un tejido continuo, que a nada conduce y parece un lejano homenaje a Penélope (...)

Escuchamos lamentos de las presas políticas; sabemos que a nada han de conducir; aguardamos un desenlace en el siglo XXI, con lo que podría ser hasta una investigación sobre qué fue de ellas y qué hacen ahora; pero no sucedió (...)

La dirección de Nelly Goitiño es muy cuidada en los desplazamientos y transformaciones, por donde la identidad entre troyanas y tupamaras adquiere todo el relieve posible. Como directora de intérpretes, algunos aspectos de la actuación nos parecen discutibles. Que la obra sea sobre mujeres, no imponía que Héctor fuera interpretado por Elisa Contreras, Aquiles por Claudia Rossi y Príamo estuviera a cargo de Catherina Pascale; las tres hacen lo mejor que está a su alcance, pero ninguna de ellas parece un hombre, ni, al parecer, lo han

intentado seriamente (salvo Rossi en su actitud general). Los dos héroes tienen prodigiosa fuerza y probado valor, pero no presentan un solo gesto claramente masculino.

Tal vez la ausencia de gesto claramente masculino sea una decisión semiótica importante, que nos hable de una mirada de la mujer sobre la mujer y sobre lo masculino también.

## **CONSIDERACIONES PARA LOS JÓVENES**

Algunas palabras de Nelly, que recuerdan al Canto VI de la *Iliada*: "Cual la generación de las hojas, la generación de los hombres".

El entorno nos era totalmente favorable, económica y culturalmente. Nosotros teníamos en aquel tiempo totalmente seguros cinco mil espectadores, por lo menos, para cada puesta. Sin problemas. Estrenabas una obra y podías tenerla tres meses, cuatro meses, cualquiera fuera la suerte que hubiera. Esto es un cambio. Es decir, el entorno económico y cultural de mi generación fue muy favorable al teatro independiente, que es del que yo puedo hablar con propiedad. El entorno de hoy es muy negativo desde el punto de vista económico y, yo creo, que es más negativo todavía desde el punto de vista cultural. Ese es un primer cambio en el que hemos perdido. El segundo cambio es preocupante para mí: en el viejo mundo de aquel teatro del que te hablo a nadie se le ocurría tratar de culturoso a quien trabajara orientado por los valores de la tradición. A nadie se le decía, a nadie se le ocurría pensar, que la tradición era rémora. A nadie se le ocurría pensar que era antiguo el frecuentar a los viejos creadores. Tampoco había temor para acceder a las vanguardias y eso era una característica de aquel tiempo. Percibo en el teatro de hoy una especie de desdén.... por la tradición... Hay una confusión entre la tradición entendida como un ancla que no te deja avanzar y la tradición que interesa como una raíz, como una fuente, como una identidad que te está nutriendo permanentemente. Creo que en ese aspecto tenemos que trabajar.

(...) la dictadura quebró raíces muy ricas. Yo confío mucho en nuestros jóvenes. Hay una cosa fundamental en todo esto: para mí, como integrante de los elencos del teatro de hoy, creo que el error más grande que podemos cometer es enfrentar las generaciones en sus valores, en sus expectativas. Mi generación fue una generación seria, muy estudiosa, fue muy autodidacta; porque había maestros, estaban Del Cioppo, Domingo Santa María, la maestra maravillosa Mendizábal, había algunos profesores de literatura muy valiosos, se acercaban al teatro obreros, profesores, bancarios, en fin, llegaban al teatro en aquel tiempo personas que venían de estratos muy diferentes. Entonces te encontrabas unidas las voces de gente muy proletaria y de gente sumamente refinada en la cultura. Como te digo, en este entorno fácil, no facilongo, fácil, que te permitía crear, que te permitía vivir, había un respeto muy grande por el artista. Hoy los jóvenes combaten con un entorno muy negativo. Pero además combaten con un desdén, unos principios éticos que regulan la conducta de un artista. Desprecian, de alguna manera, los valores, por la mentalidad posmoderna de la que se hace gala en algunos lugares. Te diré, yo amo entrañablemente estas generaciones nuevas, no solo porque desde el punto de vista egoísta, justifican nuestra vida: sin ellos ya nosotros seríamos pasado, ya habríamos ingresado en la muerte, con ellos seguimos vivos.

Son sumamente trabajadores, les gusta mucho ser transgresores, pero es necesario, para ser trasgresor, conocer antes qué es lo que se transgrede. Creo que hace falta una comunicación más rica entre las generaciones. No pensar que los viejos no tengan más que decir, ni que dar. Los griegos veneraban a estos viejos, y tenían razón. Y los viejos tienen que saber que hay que dejar pasar, tienen que aprender a no cerrarle el paso, entonces, en este juego de los que se van y de los que llegan.

En el Uruguay hay directores que me gustan mucho. Nombro algunos, sin que la exclusión implique que los demás no; tengo una gran admiración, primero, por Atahualpa del Cioppo, el maestro en este país, él fue el grande. Me interesa también el trabajo de Jorge Curi, Héctor Vidal, hay un joven que se llama Ismael Da Fonseca, de Roberto Suárez, a quien considero un talento excepcional, Coco Rivero, Mario Ferreira, de Mariana Percovich, María Dodera y seguramente me quedan en el tintero compañeros que trabajan muy bien, porque los uruguayos somos muy teatreros.

## **OTRAS CONSIDERACIONES SOBRE LA MUJER**

Trabajo igual con los hombres que con las mujeres; tengo por la mujer, por el ser femenino, una particular ternura. Puede ser porque yo soy una mujer, o por el hecho de que hay una marginación de la mujer, aunque se diga que no la hay. Yo tengo mucha ternura por el sexo femenino y admiro la delicadeza de la mujer.

Hay discriminación con respecto a la mujer, mucha; en el ámbito político, ni le digo. En el ámbito profesional, también. Y las mujeres en este país son estudiosas, fantásticas. Hay discriminación sexual, sobre todo con la mujer. La mujer lesbiana en este país tiene realmente una montaña que enfrentar.

El medio de alguna manera no le da a la mujer el espacio que realmente tiene. Yo no he tenido tanto problema pero las compañeras tienen que pelear duro, muy duro. Rilke decía en el comienzo del siglo pasado que llegaría un tiempo en que la mujer —que se estaba formando mucho mejor que el hombre— iba a tener su verdadero lugar. Hay dos cosas, pasados esos tiempos: se sigue formando notablemente bien, no tiene el lugar adecuado a su formación todavía y hay un problema muy grave: esta mujer de hoy difícilmente va a encontrar una pareja adecuada, porque los muchachos están formándose menos seriamente que ellas (...) Presenciamos una época de mujeres notables, *solas*.

Quedan *solas* sus palabras.

Las máscaras se quitan a *solas*.

## **SU OBRA COMO DIRECTORA DE TEATRO**

- 1982, *Alta vigilancia*, de Jean Genet, Teatro de la Candela.
- 1986, *Kaspar*, de Peter Handke, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional. Florencio por espectáculo y dirección.

- 1988, *Proceso por la sombra de un burro*, de Friedrich Dürrenmatt, Teatro Circular.
- 1989, *El castillo*, de Frank Kafka, versión propia, Sala Zavala Muniz, elenco de la Comedia Nacional. Nominada al Florencio por espectáculo y dirección.
- 1991, *Ulf, la pasión de Jacinto y Paloma*, de Juan Carlos Gené, Teatro El Galpón. Nominada al Florencio por espectáculo y dirección.
- 1991/1992, *¡Oh, los días felices!*, de Samuel Beckett, Sala Zavala Muniz, elenco de la Comedia Nacional. Nominada al Florencio por espectáculo y dirección.
- 1992, *El alma buena de Sechuán*, de Bertolt Brecht, Teatro El Galpón. Florencio por dirección y nominada por espectáculo.
- 1992, *Querido lobo*, de Roger Vitrac, Teatro de la Alianza Francesa.
- 1993, *El hombre, la bestia y la virtud*, de Luigi Pirandello, Teatro El Galpón.
- 1993, *Rinocerontes*, de Eugene Ionesco, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional.
- 1996, *La ópera de la banca privada (Frank V)*, de Friedrich Dürrenmatt y Paul Burkhardt, codirigida con Héctor Guido, Teatro El Galpón.
- 2001, *En la pequeña casa de campo*, de Stanislaw Witkiewicz, Espacio Barradas.
- 2001, *El hermano olvidado*, de Ariel Mastandrea, Sala Cero-Teatro El Galpón
- 2001, *Tres mujeres altas*, de Edward Albee, Alianza Uruguay-Estados Unidos, elenco de la Comedia Nacional. Nominada al Florencio por espectáculo y dirección.
- 2001, *El sueño y la vigilia*, de Juan Carlos Gené, Sala Cero-Teatro El Galpón. Nominada al Florencio por espectáculo y dirección.
- 2002, *Agatha, una pasión prohibida*, de Marguerita Duras, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 2003, *En la colonia penitenciaria*, de Franz Kafka, Puertoluna, Trenes y lunas.
- 2003, *Toque de queda*, de Carlos Gorostiza, Teatro Circular
- 2003, *El chalé de Gardel*, de Víctor Manuel Leites, Sala Cero-Teatro El Galpón.
- 2004, *Momentos con Emily*, de Milton Schinca, Teatro del Centro.
- 2004, *Mujeres*, de Luis Masci, Teatro Victoria, elenco de la Comedia Nacional.
- 2004, *Tres hermanas*, de Anton Chéjov, Sala Atahualpa-Teatro El Galpón.
- 2005, *Almuerzo en casa de Ludwig W.*, de Thomas Bernhard, Sala Cero-Teatro El Galpón.
- 2005, *Agatha, una pasión prohibida*, de Marguerite Duras, segunda versión, Teatro Circular.

El mito, entonces, parece asemejarse al de Ícaro. Su vuelo se transformó en caída, su ascenso en dolor. Debíó elegir entre su vida familiar y sus aspiraciones políticas al final de su vida, y esa decisión, apoyada en un acto de vencer el techo de cristal, la llevó a comprobar su existencia y a perder ambas cosas. Tal es el costo vital que estas directoras pagaron al enfrentarse al modelo heterocéntrico y no asumir los roles tácitamente destinados a las mujeres por una

supuesta naturaleza. Aun dentro del arte, la culpa se asoció a sus acciones, como una sombra que acompañara sus impulsos y vocaciones. La culpa la llevó hasta su final, así como la autoexigencia a lo largo de su carrera. Compró el pescado entre clase y clase, rezongó por tres luces amarillas pasadas por alto, se elevó cuando su marido se retiraba y lo vio caer en la cocina de su apartamento. Sacó la billetera y le dio propina al funcionario de necrópolis. Era Navidad. “Hay más cosas entre el cielo y la tierra de las que han sido soñadas por tu filosofía” (*Hamlet*, I, escena V, a Horacio).

## EPÍLOGO

Hemos sobrevolado el mito de estas tres directoras, abierto puertas a múltiples análisis, empleado la biografía, la autobiografía, la crítica, la memoria. Volvemos a ver el sombrero de Laura Escalante, el cigarro de Elena Zuasti, los lentes de Nelly Goitiño. Estas tres mujeres de la cultura dejaron descendencia artística, docente, voces y mitos. Este libro fue escrito por dos generaciones y en ello se ve el sujeto receptivo que interpreta desde su paradigma, su código vital y estético, su bagaje común. Sus voces se perdieron, quizás no sea un desastre, como dice Bishop, cuando se abren las “fauces” de su poema, en la última estrofa, o tal vez lo tomemos como lýtote y sí lo sea, sí resuenen sus ecos en la voz de instituciones, estudiantes, prácticas teatrales. Nuestras elecciones bibliográficas y de fuentes primarias han sido acotadas en función de la perspectiva elegida. Dedicaremos un anexo a la pintora Amalia Nieto, compañera de Escalante, pintora.



**Conexión no virtual**

**Dirección teatral, escenografía y artes plásticas vinculadas**

Marcelo Sienna



# CONEXIÓN NO VIRTUAL

## DIRECCIÓN TEATRAL, ESCENOGRAFÍA Y ARTES PLÁSTICAS VINCULADAS

**Marcelo Sienra**

1945. Llega a mi casa Amalia Nieto y me comunica que acaba de comprometerme en una empresa singular. Dirigir una obra de teatro... (Escalante, Laura. *Memorándum*, 9.)

En el marco de la investigación realizada por los coautores de esta publicación sobre tres directoras de teatro uruguayas, se desarrolla el estudio de caso sobre la vinculación artística del diseño teatral originado en el campo de las artes plásticas en relación con una obra de teatro.

Amalia Nieto<sup>53</sup> es conocida y reconocida por su creación en el medio de las artes plásticas en Uruguay. El nexo desde la dimensión personal con Laura Escalante define el análisis sobre este desarrollo en cooperación profesional.

El significado de la documentación como registro y memoria desde la perspectiva contemporánea, pero también como fuente e insumo para la creación y realización, constituye la estructura de esta descomposición. En este sentido el acervo documental conservado en el CIDDAE/ Teatro Solís,<sup>54</sup> enriquecido por el aporte de colecciones particulares de artistas, personas e instituciones conectadas con las artes escénicas, permite la accesibilidad para la investigación. A partir de esta hipótesis se fundamenta el concepto sobre la documentación como elemento de reinterpretación.

Resulta relativamente reciente en el tiempo en el medio local, considerando las artes escénicas y dentro de su amplitud de expresiones estéticas, en el teatro, la profesionalización de rubros técnicos-artísticos que integran y materializan una puesta en escena, a nivel formal/institucional en el año 1979 a partir de la creación de la carrera de "Técnico teatral", diseñada

53 Ver capítulo "Trayectorias".

54 El Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) fue creado en el 2004 en el marco de la reapertura del Teatro Solís. El acervo documental del CIDDAE/Teatro Solís integra el "Registro Memoria del Mundo de América Latina y el Caribe, UNESCO.

originalmente por Manuel Domínguez Santamaría y Osvaldo Reyno, dictada en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático “Margarita Xirgu” de la Intendencia de Montevideo.

La publicación *Diseño teatral en Uruguay* (CIDDAE, 2015) y anteriormente *Dibujar el escenario* (Bouret y Vicci, 2010) presentan y difunden la sistematización de una parte de la historia en el área del diseño y la realización teatral en Montevideo desde la segunda mitad del siglo XX.

(...) Así, una historia de la escenografía en Uruguay debería transitar por las condiciones materiales de existencia que hicieron posible su surgimiento: el sistema de las artes escénicas (compañías, actores, autores, puestas en escena, escuelas, modelos estéticos hegemónicos, infraestructuras de salas, tecnología disponible, técnicos y profesionales de la escena); los públicos (sistema de accesibilidad, precios, información, formación); los materiales (telas, maderas, metales, plásticos, vidrio, acrílico, proyecciones, etc.); el desarrollo de las artes afines (arquitectura, escultura, diseño, plástica); la participación de lo público y lo privado (legislación vigente, relacionamiento con la región y el mundo, sistema de incentivos, premiaciones, sponsorizaciones o mecenazgos); y la promoción (publicidad, crítica, gestión). Esta tarea, sin duda necesaria para el desarrollo de las artes escénicas nacionales, está aún pendiente. (Bouret y Vicci, 2010: 10)

La consolidación del sistema teatral montevideano, que persiste en la actualidad, a partir de la creación de compañías de teatro independiente como el Teatro Circular de Montevideo y Teatro El Galpón, así como la fundación de la Comedia Nacional con breves lapsos temporales entre ellas se establece como marco temporal precedente en esta realidad.

**Teatro Circular de Montevideo.** En la década de los cuarenta el movimiento de teatro independiente que comenzó en 1937 con Teatro del Pueblo había tomado un considerable vigor. El director de teatro Eduardo Malet concibió la idea de organizar el funcionamiento de un grupo teatral que trabajaría en el subsuelo del Ateneo de Montevideo, inspirado en el sistema de escenario circular (cuya primera instalación mundial había sido en Dallas, Texas, y se limitaba a un simple salón con butacas). Obtenido el local se constituyó un grupo de teatristas que, al estilo de la época, desempeñaban varios oficios además de los artísticos, empezando por diseñar y construir el nuevo teatro: Eduardo Malet, Hugo Mazza, Gloria Levy, Salomón Melamed, Manuel Campos y Eduardo Prous entre otros. (...) Comenzó así, desde 1954, un nuevo espacio, que, casi sin modificaciones ha seguido hasta el día de hoy, y que, incluso según testimonio de muchos extranjeros, es uno de los más hermosos teatros circulares del mundo.

Fuente: <<http://www.teatrocircular.org.uy/historia/>>

**Teatro El Galpón.** En aquellos años de prosperidad y efervescencia cultural los componentes de “La isla”, elenco integrado por jóvenes y dirigido por Atahualpa del Cioppo, se juntaron con integrantes del “Teatro del Pueblo” para fundar la nueva institución que tomó su nombre del depósito de barraca que habían alquilado para sus espectáculos y que debieron transformar en teatro. Durante sus primeros 27 años (desde el 2 de setiembre de 1949 al 7 de mayo de 1976) El Galpón inauguró, en 1951, un primer espacio teatral con capacidad para 150 espectadores, la Sala Mercedes, en un local —hoy demolido— ubicado en la esquina de las calles Mercedes y Roxlo; construyó su primera sede, adquirió un cine, lo transformó en su gran Sala “18”

dotándola de los adelantos técnicos necesarios para su funcionamiento y desarrolló un sólido prestigio como institución artística y cultural que comenzó a trascender las fronteras del Uruguay.

Fuente: <[http://www.teatroelgalpon.org.uy/uc\\_9\\_1.html](http://www.teatroelgalpon.org.uy/uc_9_1.html)>

**La Comedia Nacional** es el elenco teatral estable de la Intendencia de Montevideo. Creada en 1947, desde entonces, ha contado en sus espectáculos con destacados intérpretes de nuestro medio, que han integrado la institución de manera permanente o participado en distintos espectáculos como actores invitados. En la actualidad, el elenco está integrado por 28 actores y actrices de distintas formaciones y recorridos profesionales.

Fuente: <<http://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/93/la-institucion>>

A partir del relato sobre la metodología de creación y realizaciones de algunos/as escenógrafos/as se generan antecedentes específicos de esta disciplina en Uruguay y particularmente en el teatro de Montevideo.

En su mayoría los escenógrafos de esa época eran, además, pintores, y acá también sucede: Hugo Mazza es pintor, Teresa Vila y Carlos Carvalho también eran pintores, José Echave lo era. Entonces, se utilizaba el criterio de los pintores.<sup>55</sup>

Oswaldo Reyno<sup>56</sup> refiere a la vinculación entre la escenografía teatral y las artes plásticas en el teatro de Montevideo:

Hugo Mazza, Carlos Carvalho y Mario Galup, tres tipos que han trabajado mucho y que vi más o menos en acción, y Armando Halty, que era anterior a Galup y Mazza. Ellos son referentes por su experiencia. Carvalho hizo Bellas Artes también. Me parece que tocaba por Bellas Artes y todos venían de allí. (CIDDAE, 2015: 148)

Hugo Mazza<sup>57</sup> señala acerca del oficio del escenógrafo de teatro:

(...) empezó a haber gente de oficio que realizaban escenografías, que eran como pintores que se dedicaron después a la parte de teatro a realizar escenografías. (Bouret y Vicci, 2010: 15).

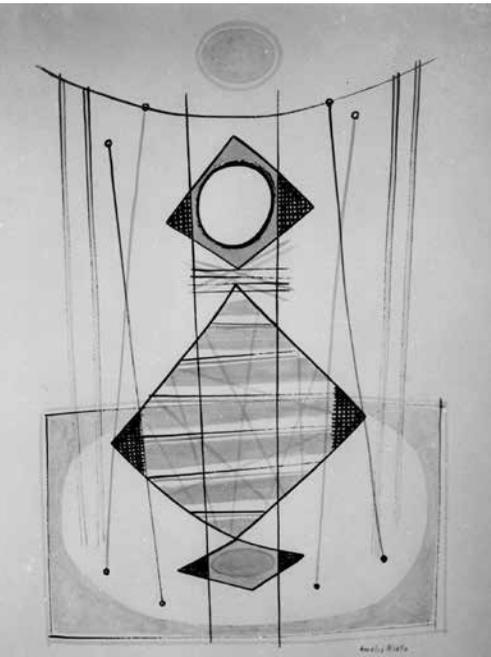
55 Claudio Goeckler. Montevideo (1935-2011). Estudió música en el Conservatorio del Uruguay, arte dramático en La Máscara y diseño escenográfico en la EMAD. Becado entre 1962 y 1963 por el Servicio Alemán de Intercambio Académico, se perfeccionó en la Escuela Superior de Música de Frankfurt y en el atelier del escenógrafo Franz Mertz del Teatro Estatal, y en 1965 por la OEA en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. En 1984 ingresó a la Comedia Nacional donde fue jefe adjunto de escenotecnia, regente, asistente de la dirección artística y miembro del Consejo Coordinador Artístico, hasta su retiro en 1996. *Diseño teatral en Uruguay. La escenografía desde la experiencia*. CIDDAE/Teatro Solís-Intendencia de Montevideo, 2015: 94.

56 Ver capítulo "Trayectorias".

57 Ver capítulo "Trayectorias".



Amalia Nieto a mediados del siglo XX.



Dibujo en tinta. Amalia Nieto, 1959.

## ACROBINO

*Acrobino* fue estrenada en 1972 en el teatro El Tinglado.<sup>58</sup> El texto original, la escenografía y el vestuario (este último compartido en el diseño con Sergio Elena Hernández) son de autoría de Amalia Nieto, con la dirección de la puesta en escena de Laura Escalante.

*Acrobino* es un personaje creado simplemente para entenderse con los niños. Se ha introducido en el teatro pero podría estar en la casa, en la escuela, en la calle. No ostenta ninguna preocupación de orden fantástico ni legendario ni heroico; tampoco es caprichoso ni siquiera original. Es un niño joven resuelto a encontrar el camino que más le conviene, es decir que se ajusta más a su verdadera vocación. Pero no es fácil. Debe, pues, probar suerte en repetidas, penosas y directas experiencias antes de llegar a su destino. Este planteo que se sostiene con intencionada simplicidad le permite a *Acrobino* reflexionar, madurar y descubrir por sí mismo el secreto de su vocación.

El camino no es llano. *Acrobino* debe pensar, empeñarse, pelear, utilizar sus manos, tropezar, hacer barrabasadas, en fin, oír la voz, no siempre dulce, de sus maestros y... sacar conclusiones. En medio de esas pequeñas o grandes tormentas, que todo niño soporta, algo lo sostiene: al constante llamado (la voz de la luna) que lo distrae de la tarea que se propone realizar y la de la suficiente libertad para presentir y esbozar, en todas las circunstancias que va viviendo, la auténtica ubicación en el mundo a la que debe al fin llegar.<sup>59</sup>

A.N.

58 Teatro El Tinglado. El grupo teatral fue fundado hacia 1947 por la Sra. María E. Abelenda Pons de Mendizábal y el Prof. Roberto Olivencia Márquez. (...) La "Institución Teatral El Tinglado" es la agrupación independiente de más antigua data y actividad ininterrumpida en el Uruguay. Fuente: <<http://www.teatroeltinglado.com.uy/historia-del-teatro/26>>.

59 Texto sobre *Acrobino* escrito por Amalia Nieto. Dossier con documentos sobre la obra realizado por Laura Escalante. Colección Claudia Pérez.

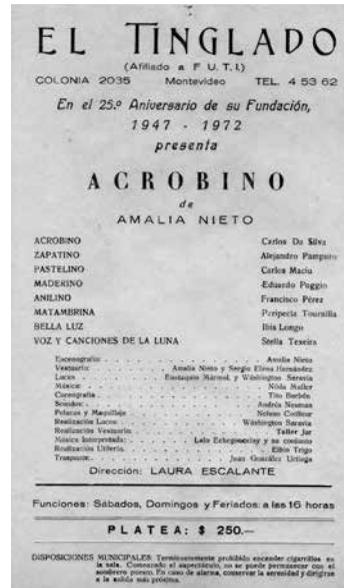
Las exigencias prácticas a las que son sometidos el dibujo y la pintura al servicio de proyectos para la representación teatral dan lugar a un lenguaje específico, cuyas variantes corresponden a las diferentes interpretaciones visuales del guion dramático llevadas a cabo por los distintos proyectistas. Este giro del lenguaje plástico proveniente de las *bellas artes* hacia la lógica visual del diseño escénico, hacia el proyecto de los objetos y la semántica del espacio —asunto que no solamente afectará al teatro, sino que se hará extensivo en los años cincuenta a un amplio campo que va desde la gráfica editorial hasta el diseño ambiental. (Peluffo Linari, 2004)<sup>60</sup>

Amalia Nieto se enmarca en los antecedentes citados, en cuanto al diseño plástico a través del diseño visual de la obra, y particularmente en esta obra, en la creación de la dramaturgia del texto. La obra creada —especialmente— para el público infantil comunica, además del libreto, a través del diseño de las formas, las texturas y la paleta de colores elegidos por la autora para los elementos escenográficos, la utilería y el vestuario. Jorge Nieto desarrolla en referencia a la obra:

Salvando implicancias familiares, no puedo menos que referirme a un espectáculo teatral que deja su condición de tal para convertirse en brillante como eléctrico audiovisual de serios valores plásticos. Ajustada e inteligentemente dirigido por Laura Escalante se estrenó el domingo en El Tinglado la obra *Acrobino* para niños (también para gente grande y muy madura) escrita por Amalia Nieto con escenografías, trajes y utilería también creados por ella. El menor detalle está atentamente cuidado y la obra corre con precisión geométrica. Todo el espectáculo es conquista permanente del público y el texto mueve la fibra humana produciendo momentos fuertes de sensibilidad: encuentro de Acrobino con la bailarina, las reiteradas distracciones de Acrobino, muy bien marcadas, la escena final en la cual Acrobino encuentra su oficio definitivo luego de haber —gracias a su participación en el quehacer de cuatro obreros— dado motivo a la valorización del sacrificado trabajo de un carpintero, un panadero y un tintorero. Pero todo esto se va dando con una fuerte dosis de alegría y de esperanza, a través del color, la luz y la multiplicidad de elementos que han sido estudiados al máximo. Una exaltación de colores sabiamente combinados, cubos de madera que con magia forman pirámides, mesas de trabajo o bancos; un distintivo se cuelga al centro del escenario para indicar el oficio que se practica (el más logrado un serrucho violeta con mango rojo). Se destacan los trajes de los payasos, lo que contribuye a darle mayor esplendor al cierre de la obra.

Homogéneo el conjunto de actores con una destreza singular muy señalable en *Acrobino*. Acompaña muy bien la música y la proyección de una luna de cara peculiar como así mismo la sintética y alegre aparición de pájaros. También divierte la aparición por el foro de un conjunto de muñecos muy bien realizados, que sugieren escolares de voces aflautadas. En síntesis este espectáculo —principalmente audiovisual— se constituye en un ejemplo logrado

Programa de *Acrobino*.  
Teatro El Tinglado, 1972.

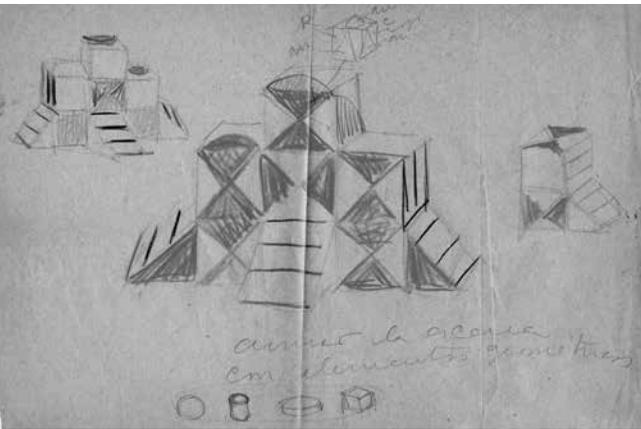


60 Texto curatorial de la exposición: "Plásticos en escena. Artes plásticas y artes escénicas en el Teatro Solís, 1947-1970." Museo Juan Manuel Blanes - CIDDAE/Teatro Solís, 2004.

del futuro de las artes plásticas que tendrá necesariamente que seguir más de cerca, compenetrándose, el acelerado latir de esta hora, abandonando trillados y fríos caminos intimistas.<sup>61</sup>

La documentación preservada en el tiempo muestra la intensidad plástica de forma directa y concreta conectada con el con texto dramático.

Los elementos formales, luces y escenografía, deben ser especialmente destacados. Hay sobre todo dos efectos de luces muy bien logrados, el de una luna juguetona que recorre la sala y la recreación de una bandada de pájaros. La escenografía a cargo de Amalia Nieto, contando como elementos fundamentales con grandes cubos de cartón, logra dar una increíble variedad de colorido y situaciones, manifestándose lo dicho en toda su intensidad en la última escena.<sup>62</sup>



Resulta particular también, o quizás poco frecuente, la conservación de elementos de realización escenográfica, atribuida a diversos factores entre los que puede mencionarse las dimensiones de los volúmenes creados para las superficies amplias, por lo general, que significan los escenarios de representación teatral.

Buena parte de esta escenografía fue conservada y actualmente se encuentra en proceso de rescate y puesta en valor como obra plástica.<sup>63</sup>



Bocetos de escenografía y vestuario de *Acrobino* realizados por Amalia Nieto y Sergio Elena Hernández.

61 Jorge Nieto. Función teatral, dinámico audiovisual plástico. *Acrobino*. Dossier con documentos sobre la obra realizado por Laura Escalante, Colección Claudia Pérez.

62 Nota de prensa sobre *Acrobino* firmada por T.T., *Diario El Polpular*, 1973. Dossier con documentos sobre la obra realizado por Laura Escalante. Colección Claudia Pérez.

63 Una extensa parte de la obra plástica y documentación producida por Amalia Nieto, incluyendo pinturas, bocetos, fotografías, entre otros soportes, se encuentra en proceso de catalogación y acondicionamiento en Galería de arte Al Sur (Montevideo), con el fin de la realización de una exposición retrospectiva de su obra en el Museo Nacional de Artes Visuales (MNAV) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

## ICONOGRAFÍA

### Sobre la escenografía de *Acrobino*

La escenografía de la obra teatral para niños *Acrobino* está resuelta en base a 12 cubos de madera y 6 prismas (medios cubos) decorados con simples formas geométricas (círculos, semicírculos, segmentos, triángulos, rayas paralelas, etc.) pintados con colores primarios, blanco y negro. Cuando giran dos o más cubos, se superponen, se juntan o se separan va cambiando su aspecto formal y su colorido de acuerdo a lo que requiere la escena. Los mismos actores deben acomodar los cubos transformándose éstos en simples soportes, cama, mesa, horno, cajones, bancos o armario, montaje para el circo, pirámide final. Los cubos son numerados para facilitar la tarea de ubicación en la escena. Su presencia ha demostrado no solo ventajas desde el punto de vista escenográfico sino en su aporte didáctico. Poseen una atracción permanente para los niños; es el sólido preferido. La continua actividad de los cubos produce una especie de caleidoscopio o juego mágico de formas coloreadas que enriquece la mente del niño. En cierto modo y a primera vista el cometido del decorado en base a ellos y nada más que a ellos, parecería ser puramente visual, sin embargo hay en el desarrollo que plantean un funcionalismo que abarca factores relacionados con la enseñanza, la psicología, el arte y el estímulo al goce del espectáculo.<sup>64</sup>

### Sobre el boceto de escenografía como elemento de estudio para el diseño teatral:

Las imágenes son fundamentales para nuestro trabajo, y para plasmarlas, tenemos que empezar a desarrollarlas con todas las técnicas a nuestro alcance.<sup>65</sup>

### Bocetos de escenografía y estudios de escenas para *Acrobino* realizados por Amalia Nieto.

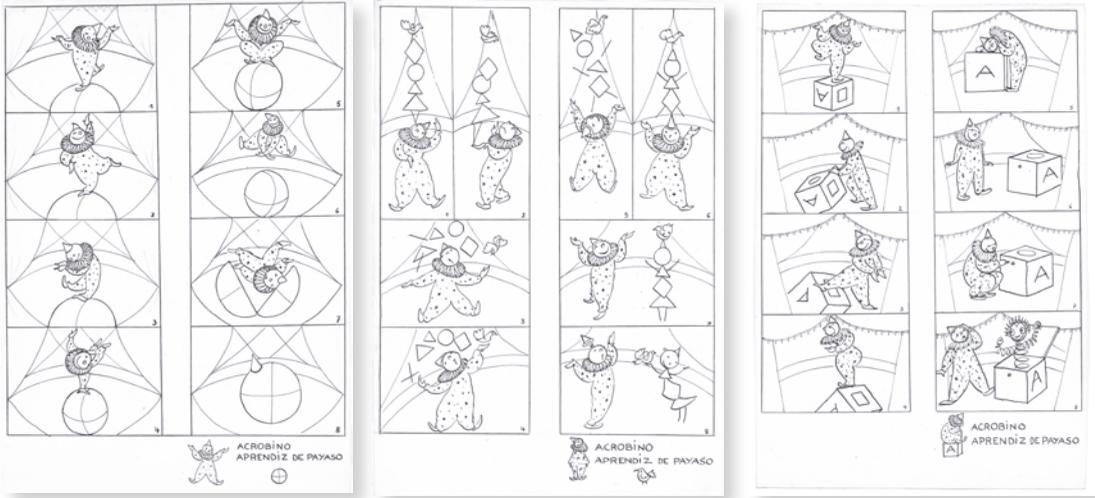
#### Técnicas y formatos:

1. Tinta sobre papel. 34 x 23 cm.
2. Acuarela sobre papel. 38 x 17 cm.
3. Drypen sobre papel. 40 x 33 cm.

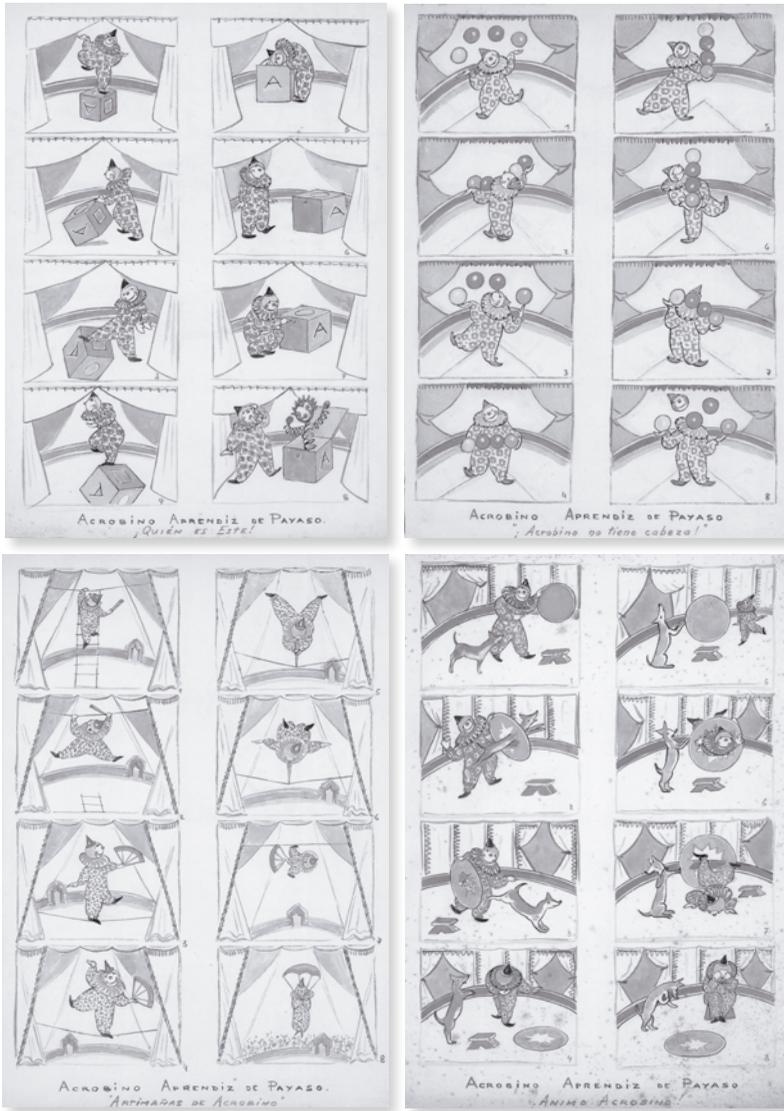
64 Nota de Amalia Nieto sobre el diseño de la escenografía para *Acrobino*. Dossier con documentos sobre la obra realizado por Laura Escalante. Colección Claudia Pérez.

65 Héctor Calmet. Escenógrafo y docente argentino. Director Técnico y de Escenotecnia en diversos períodos del Teatro Nacional Cervantes, Teatro Colón, Teatro San Martín y del Complejo Teatral de Buenos Aires (Argentina). Ha editado las publicaciones sobre diseño de escenografía e iluminación teatral: *Escenografía*, Ediciones de la Flor (2003-05-08-11) y *Escenografía II* (2016). Ha recibido premios, distinciones y/o menciones por varios de sus trabajos en el campo del diseño y la realización escenográfica.

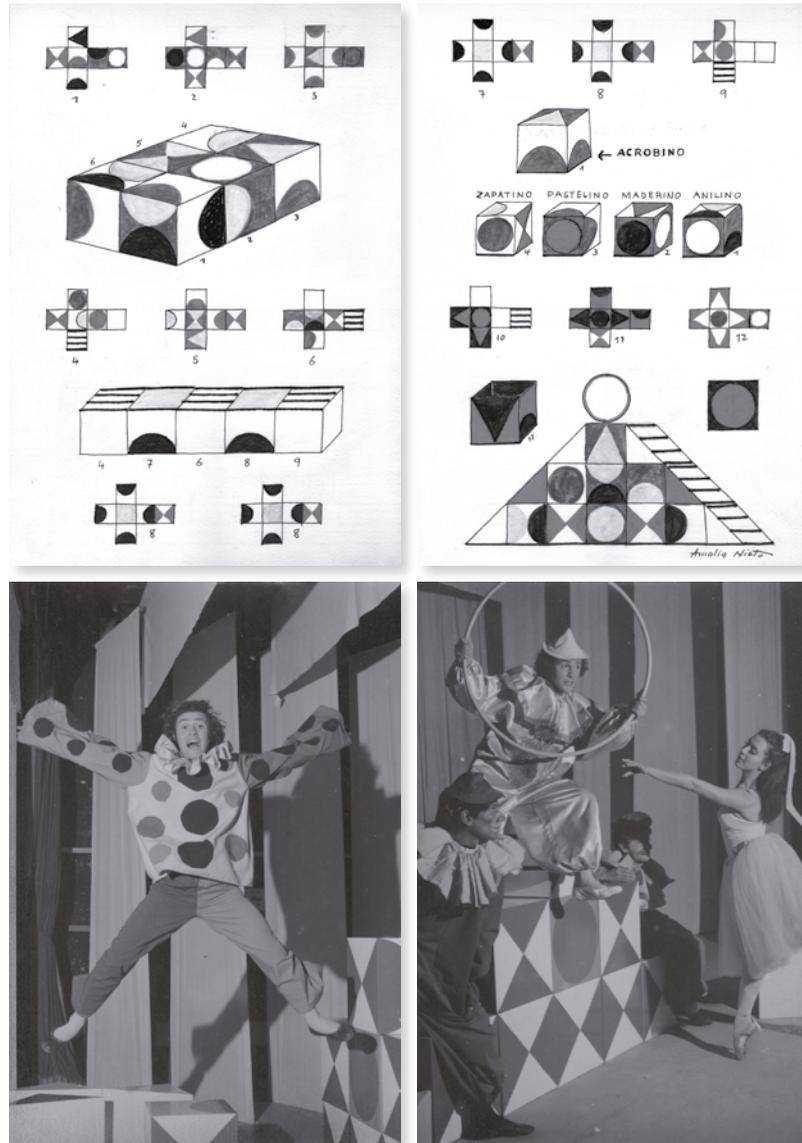
1.



2.



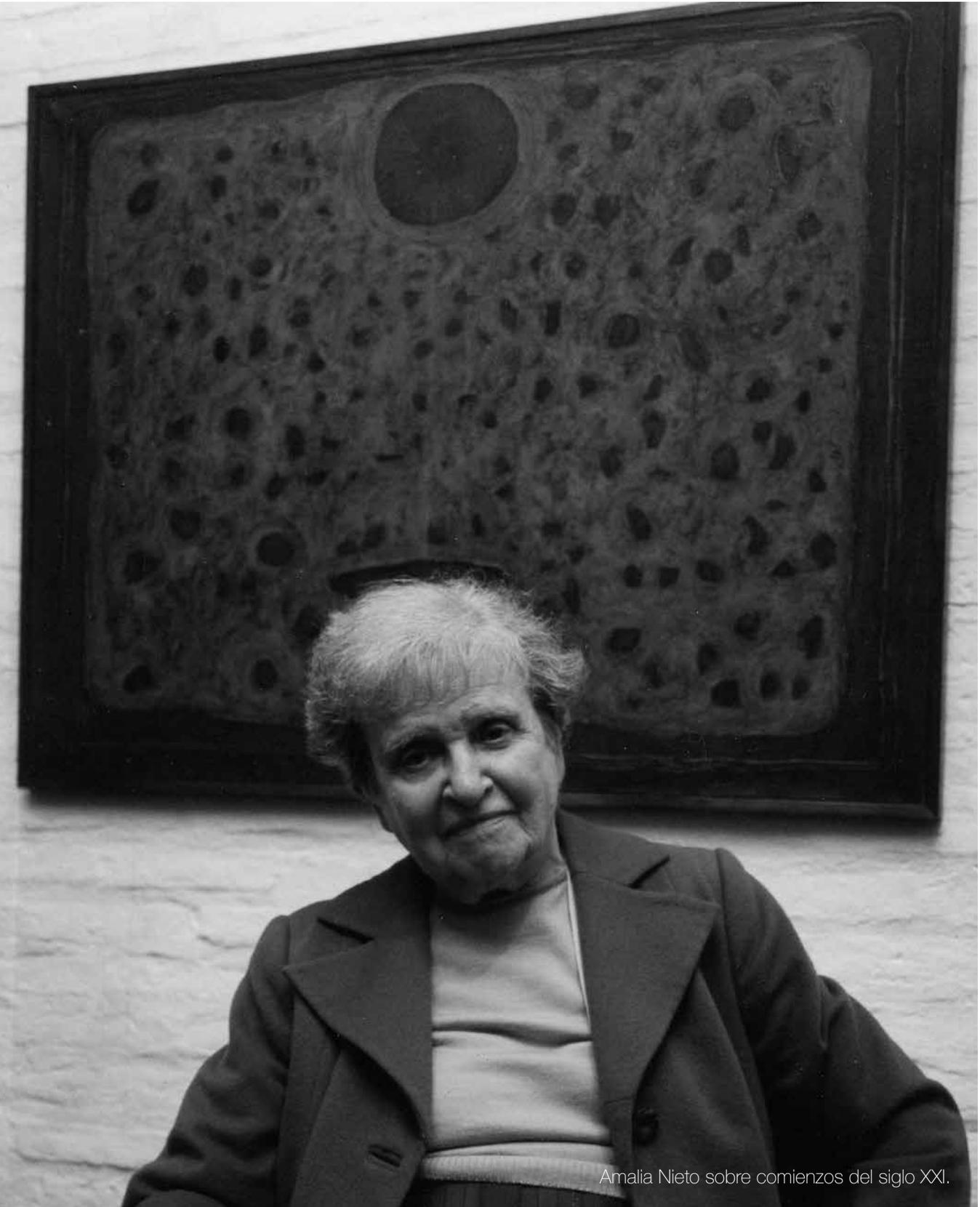
3.



Puesta en escena de *Acrobino*. Teatro El Tinglado, 1972.

La documentación iconográfica de *Acrobino* pertenece al archivo personal de Amalia Nieto y fue cedida para esta publicación por la Galería de Arte Al Sur.

*Acrobino* fue representada posteriormente en el Teatro de la Candela con dirección de Estela Mieres en 1985.



Amalia Nieto sobre comienzos del siglo XXI.

# ONE ART

By Elizabeth Bishop

The art of losing isn't hard to master;  
so many things seem filled with the intent  
to be lost that their loss is no disaster.

Lose something every day. Accept the fluster  
of lost door keys, the hour badly spent.  
The art of losing isn't hard to master.

Then practice losing farther, losing faster:  
places, and names, and where it was you meant  
to travel. None of these will bring disaster.

I lost my mother's watch. And look! my last, or  
next-to-last, of three loved houses went.  
The art of losing isn't hard to master.

I lost two cities, lovely ones. And, vaster,  
some realms I owned, two rivers, a continent.  
I miss them, but it wasn't a disaster.

—Even losing you (the joking voice, a gesture  
I love) I shan't have lied. It's evident  
the art of losing's not too hard to master  
though it may look like (*Write it!*) like disaster.

El arte de perder no es difícil de dominar;  
tantas cosas parecen dispuestas a perderse  
que perderlas no es ningún desastre.

Perdí algo cada día. Acepté el desconcierto  
de las llaves perdidas, la hora malgastada.  
El arte de perder no es difícil de dominar.

Luego ensayé perder más lejos, perder más rápido:  
sitios, y nombres, y ese lugar al que ibas a viajar.  
Nada de eso provocará el desastre.

Perdí el reloj de mi madre. ¡Y mirá! Se fue la última, o  
la penúltima, de tres casas amadas.  
El arte de perder no es difícil de dominar.

Perdí dos ciudades, adorables. Y, enorme,  
unos reinos que eran míos, dos ríos, un continente.  
Los extraño, pero no fue ningún desastre.

—Incluso perderte a vos (la voz burlona, un gesto  
que adoro). No habré mentido. Está claro  
que el arte de perder no es muy difícil de dominar  
aunque se parezca (*¡Escribilo!*) se parezca al desastre.

Elizabeth Bishop, "One Art" from *The Complete Poems 1926-1979*. Copyright © 1979, 1983 by Alice Helen Methfessel. Reprinted with the permission of Farrar, Straus & Giroux, LLC. Source: *The Complete Poems 1926-1979* (Farrar, Straus and Giroux, 1983).



# TRAYECTORIAS

**Elena Zuasti**

Montevideo, 18 de mayo de 1935-8 de abril de 2011.

Directora, actriz, docente. Egresada de la EMAD en 1955, ingresó a la Comedia Nacional el año siguiente, permaneciendo hasta 1976, donde fue asistente de José Estruch (por cuya influencia se declara muy marcada), Laura Escalante y Eduardo Schinca; y donde, además de su citada formación, como todos los de su promoción, se benefició del contacto con los grandes nombres que por entonces pasaban por el elenco oficial. Fue becaria en Francia en 1971 e invitada a Estados Unidos en 1974. Desde 1963 enseñó en la EMAD, llegando a ser su directora docente en 1986 hasta su retiro; durante 20 años (1970/1990) dirigió el Servicio de Teatro de la Casa Municipal de Cultura; creó el *workshop* de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, con cuyo elenco puso en escena numerosas obras; y en 1992 sustituyó al fallecido Sergio Otermin en la dirección de la Casa de Comedias creada un año antes.

Fue una de las más activas y solicitadas figuras entre los directores nacionales, practicando un obstinado profesionalismo que la ha llevado a extender esa tarea a otros grupos estables o circunstanciales, que procuraban mejorar su empresa con su aporte, o que ponían en escena obras de tono comercial o de escasa significación o relieve, o por compromisos políticos que pudo haber eludido (uso de la sala de El Galpón incautada por la dictadura militar); profesionalismo que ella basaba en fundamentos metodológicos, que no le impidieron dar curso a su preferencia o gusto particular por los clásicos o por el teatro de características psicológicas.

Como actriz debe mencionarse el premio Florencio por su labor protagónica en *La marquesa de Sade*, de Yukio Mishima. Más recientemente había ensanchado su popularidad participando en telenovelas nacionales como *A cara o cruz* y *El año del dragón*.

Referencias:

- s/f: *El juego del amor y del azar*, de Pierre de Marivaux, Sala 18 de Mayo.
- 1960: *La última cinta magnética y Final de partida*, doble programa, de Samuel Beckett, Nuevo Circular.
- 1967: *Rockefeller y los pieles rojas*, de René de Obaldía, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional.

- 1968: *¡Ah, soledad!*, de Eugene O'Neill, Teatro Solís, elenco de la Comedia Nacional; y *Cabalgata de amor*, de autores varios, Teatro del Centro-TIAL.
- 1972: *Isabel, tres carabelas y un charlatán*, de Darío Fo, elenco de la Comedia Nacional. Preparada, no llegó a estrenarse, prohibida por vigencia de Medidas Prontas de Seguridad dispuestas por el gobierno predictatorial.
- 1973: *Godspell, el hechizo de Dios*, de Stephen Schwartz, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 1974: *Electra o El luto le sienta a Electra*, de Eugene O'Neill, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 1975: *Los días vacíos*, de Robert Woodruf Anderson, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional.
- 1976: *Los dos hidalgos de Verona*, de William Shakespeare; y *Cándido*, de Voltaire, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 1978: *Cándida*, de George Bernard Shaw, inauguración de Teatro de los Pocitos; e *Inocentes*, de Henry James, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 1979: *El té de los jueves*, de Loleh Bellon, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional.
- 1980: *Harold y Maude*, de Colin Higgins, versión propia de Solo 80, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Trampa mortal*, de Ira Levin, Teatro Solís, elenco de la Comedia Nacional; y *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Pedro Calderón de la Barca, Sala 18 de Mayo-ex Teatro El Galpón.
- 1982: *El Dybbuk*, de Shalom An-Ski, Sala Valle Inclán-Centro Gallego.
- 1983: *El regreso de Julie Jones*, de Gretchen Cryer; y *Sinfonía para dos*, de Tennessee Williams, codirigida con Luis Cerminara, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Víctor o Los niños en el poder*, de Roger Vitrac, codirigida con Luis Cerminara, Teatro de la Alianza Francesa; y *La loca del Bequeló*, de Rosina Sosa, Sala Verdi, Comedia Nacional.
- 1984: *Con el corazón en la mano*, de Loleh Bellon, Teatro de la Alianza Francesa; *Una semana de prueba*, de Maite Somellera, Arco Iris café-concert; *Alfonso, una cuestión reflexiva*, de Jorge Sclavo; y *La hermana María Ignacio les explicará todo*, de Christopher Durang, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 1985: *Acto cultural*, de José Luis Cabrujas, codirigida con Alfredo de la Peña, Teatro El Tinglado.
- 1986: *La dama de Knossos*, de Eduardo Sarlós, Teatro del Notariado; *Las damas del buen humor*, de Carlo Goldoni, Teatro Solís, elenco de la Comedia Nacional; *El prisionero de la Segunda Avenida*, de Neil Simon, Alianza Uruguay-Estados Unidos.

- 1987: *La amante inglesa*, de Marguerite Duras, Teatro de la Alianza Francesa; *Lazos de ternura*, de Loleh Bellon, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional; *La pecera*, de Eduardo Sarlós, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 1988: *Aspirina para dos*, de Woody Allen, Aquelarre Teatro, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Estimada Srta. Consuelo*, de Eduardo Sarlós, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 1989: *Clamor de ángeles*, de Bill Davis, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 1990: *El testamento del perro (Auto de Compadecida)*, de Ariano Suassuna, Sala Carlos Brussa-Del Sur; *Consíganme un cantante*, de Ken Ludwig, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Sobretudo*, de Angelo Beaumont (sic), Teatro de la Gaviota, Compañía D'Angelo-De la Cruz-Espalter; y *Palmas para el Sr. Rodolphe Schutz*, de Jean-Noël Fenwick, Alianza Francesa.
- 1991: *Familiares del Sr. González*, de Ana Magnabosco, Sala Zavala Muniz, elenco de la Comedia Nacional.
- 1992: *Trevor*, de John Bowen, Teatro del Círculo-Del Sur; *Doña Disparate y Bambuco*, de María Elena Walsh, para niños, Sala Carlos Brussa.
- 1993: *Aliento o La araña y la mosca* (nueva versión), de Jorge Blanco, Sala Carlos Brussa-Casa de Comedia.
- 1994: *Las alegres crónicas de Gargantúa y Pantagruel*, de François Rabelais, Sala Carlos Brussa-Casa de Comedia.
- 1998: *La tempestad*, de William Shakespeare, Teatro de la Alianza Francesa, Grupo Alahí; *Mariposas*, de Eduardo D'Angelo, Teatro El Tinglado.
- 1999: *Sandrini, el hombre que hace reír*, de Eduardo D'Angelo, Teatro El Tinglado; *Veraneantes*, de Dino Armas, sobre cuentos de Anton Chejov, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Las artiguistas*, de Milton Schinca, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Crónicas de días enteros, de noches enteras*, de Xavier Durringer, Teatro de la Alianza Francesa.
- 2000: *Pagar el pato (tango para dos)*, de Dino Armas, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Liola*, de Luigi Pirandello, Teatro El Tinglado.
- 2001: *¿Y si te canto canciones de amor?*, de Dino Armas, Teatro Stella D'Italia; *Danubio Azul*, de Ricardo Prieto, Espacio MEC, Casa de Comedia y Alexis Savia; *Bar de camareras*, de Jorge Denevi, Teatro Stella D'Italia.
- 2002: *¿Quién oyó hablar de Madame Bovary?*, de Carlos M. Varela, El Sótano-Carrasco Lawn Tennis.
- 2003: *La última cinta magnética*, de Samuel Beckett, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Los cálices vacíos*, de Judy Veramendi, Espacio Cervantes; *Entre vos y yo*, de Abraham Piatniza, Teatro AGADU.

- 2004: *Mamá se va de casa*, de Ricardo Prieto, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Martín Aquino, el último matrero*, de Mario Rivero, Dirección de Cultura-MEC.
- 2005: *Madame Lynch*, de Milton Schinca, Sala Antonio Larreta-Carrasco Lawn Tennis.
- 2006: *Festival de vodevil*, de Georges Feydeau y Eugène Labiche, Grupo Infaustos, Teatro AGADU; *Una luna para el bastardo*, de Eugene O'Neill, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Cantando una triste canción*, de Diego Fischer, Sala Antonio Larreta-Carrasco Lawn Tennis; *Presente, señorita*, de Dino Armas, Nuevo Arteatro.
- 2007: *Un agujero en la pared*, de Jacobo Langsner, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *Presente, señorita*, de Dino Armas, Arteatro).
- 2008: *Casa con dos puertas mala es de guardar*, de Pedro Calderón de la Barca de la Barca, Alianza Uruguay-Estados Unidos.
- 2009: *El montaplatos*, de Harold Pinter, Espacio Teatro; *Tres idiotas en busca de una imbécil*, de Leo Maslíah, Museo Torres García; *El misántropo*, de Molière, Teatro de la Candela.
- 2010: *Medea*, de Patrizia Filla., Teatro Circular-Sala 2.

Fuente: Pignataro Calero y Carbajal, 2010.

## Laura Escalante

Montevideo, 24 de agosto de 1906-7 de junio de 2002.

Directora y docente. También dirigió televisión (Canal 5) y radio (CX16 Carve). Iniciada en la dirección teatral a instancias de la pintora Amalia Nieto, la ejerció durante más de cuarenta años al frente de prácticamente todos los elencos nacionales (Comedia Nacional y otros profesionales e independientes), salvo el Circular y El Galpón, donde por circunstancias fortuitas no pudo hacerlo a pesar de haber sido invitada. Su preocupación fundamental era lograr la vinculación del teatro con la educación. Becada en 1950 por el gobierno francés, y entre 1966 y 1967, viaja a Estados Unidos, Inglaterra y Suecia. De sus experiencias ha publicado prolifas y entrañables memorias: *Memorándum. El tormento tan querido* (Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1983). Recibió el premio Cyro Scosería de la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay (1984) por su larga y fecunda contribución a la elevación del teatro nacional. Iniciada bajo la declarada influencia de la fuerte personalidad del escritor español José Bergamín, encaró su labor con ardiente sentido didáctico. Su versatilidad tuvo, sin embargo, características comunes que le permitieron a Ángel Rama destacar su sobriedad, a Emir Rodríguez Monegal su sentido del tiempo y del ritmo, a Emilio Acevedo Solano calificarla de seria, medida, estudiosa, respetuosa. Así conformó Laura su manera de entender la función del director teatral, con mucha humildad y

honestidad que ella misma asume en los últimos párrafos de sus memorias cuando afirma: “No busqué triunfos, sino respirar su atmósfera, participar de su magia, perderme en su misterio”.

Referencias:

- 1945: *Entremeses del mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona, escuela Brasil n.º 31, alumnos nocturnos.
- 1946: *Jinetes hacia el mar*, de John M. Synge, SODRE, exalumnos del liceo Rodó.
- 1947: *La guarda cuidadosa*, de Miguel de Cervantes, SODRE, exalumnos del liceo Rodó.
- 1948: *Dulcinea*, de Gastón Baty, Teatro Solís, Universitario.
- 1952: *La carroza del santísimo*, de Prosper Mérimée; y *La tinaja*, anónimo, Teatro Stella D'Italia.
- 1953: *Minnie la cándida*, de Massimo Bontempelli, Teatro El Galpón, Club de Teatro.
- 1954: *El hombre de la flor en la boca*, de Luigi Pirandello, Teatro El Galpón, Club de Teatro; y *Tío Vania*, de Anton Chejov, Teatro del Pueblo.
- 1955: *Vidas privadas*, de Noël Coward, sede de Club de Teatro.
- 1957: *Dos en el tejado*, de Juan Carlos Legido, Sala Verdi.
- 1958: *Madre coraje*, de Bertolt Brecht, Teatro Odeón; *El juglar del mundo occidental*, de John M. Synge.
- 1959: *Lucrecia*, de Ángel Rama, Teatro Solís, elenco de la Comedia Nacional; *Locos de verano*, de Gregorio de Laferrère, Teatro Odeón, Club de Teatro; *El hombre, la bestia y la virtud*, de Luigi Pirandello, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional.
- 1960: *El animador*, de John Osborne, Club de Teatro.
- 1961: *La casilla de las macetas*, de Graham Greene, Teatro del Círculo, Ávila, Martínez, Mieres; *Lecho nupcial*, de Jan de Hartog; y *Las almas muertas*, de Nikolái Gogol, Teatro Solís, elenco de la Comedia Nacional.
- 1962: *Epitafio para George Dillon*, de John Osborne, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional, nominada al Florencio por espectáculo y dirección; *Mano santa*, de Florencio Sánchez, elenco de la Comedia Nacional, en Madrid, España.
- 1963: *Kean*, de Jean Paul Sartre según Dumas, Comedia Nacional.
- 1964: *Hamlet*, de William Shakespeare, TCM, Teatro Odeón.
- 1967: *El paseo de los domingos*, de Georges Michel, Teatro El Tinglado, Primer Festival FUTL.
- 1968: *Por la patria*, de J. Wilson, La Máscara.
- 1969: *La extraña tarde del Dr. Burke*, de Ladislao Smocek, Teatro El Tinglado; *Supongamos que una noche*, de Giuseppe Patroni Griffi, Teatro Odeón, TIAL.
- 1972: *Todo en el jardín*, de Edward Albee, Comedia Nacional; y *Acrobino*, de Amalia Nieto, para niños, Teatro El Tinglado.

- 1973: *Bernardina de Rivera*, de Milton Schinca, Sala Vaz Ferreira; *No hay que jugar con fuego*, de August Strindberg, Sala Verdi; y *La señorita Julia*, de August Strindberg, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional.
- 1974: *Ana Monterroso de Lavalleja*, de Milton Schinca, Sala Vaz Ferreira.
- 1975: *Las artiguistas*, de Milton Schinca, Sala Vaz Ferreira.
- 1977: *Así es (si os parece)*, de Luigi Pirandello, Teatro Solís, elenco de la Comedia Nacional.
- 1978: *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional.
- 1979: *Hedda Gabler*, de Henrik Ibsen, Sala Verdi, elenco de la Comedia Nacional.
- 1980: *Crepúsculo*, de Noël Coward, Teatro del Notariado.
- 1985: *Las preciosas ridículas*, de Molière, versión y traducción de Estela Mieres, Casa Teatro.
- 1986: *El divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz, Teatro Solís.

Fuente: Pignataro Calero y Carbajal, 2010.

## Nelly Goitíño Arigón

Durazno, 17 de enero de 1925 - Montevideo, 1º de febrero de 2007.

Directora, actriz. Maestra y profesora de piano a los 17 años, se recibió de abogada en plena madurez, demora causada fundamentalmente por su dedicación a una brillante carrera de actriz que recién en sus últimos años fue dejando de lado para asumir, cada vez con mayor entusiasmo, la dirección de espectáculos en la que se iniciara en 1982. Frecuentó asiduamente la escuela de Inx Bayerthal y de Esmeralda Escuder. También integró Club de Teatro, donde en sus comienzos gravitaba fuertemente la presencia de dos exiliados españoles: el escritor José Bergamín y el director José Estruch. Cofundadora del Taller de Teatro que funcionó entre 1956/1959 con alto nivel de exigencia y compromiso. Posteriormente distintos grupos, incluso la Comedia Nacional, requirieron su concurso; integró como titular la llamada "Compañía de los Cinco"; y alternó sus tareas como directora con una intensa labor de docencia teatral que ejerció en la EMAD hasta 1992 (Metodología del Arte del Actor). Premio Florencio especial trienal "Cyro Scoseria" 1990 por su trayectoria. Presidió la SUA (1985/86), fue miembro de FUTI y vicepresidente del Centro Uruguayo del ITI. Co-redactora de la Ley de Teatro que creó la COFONTE. Visitó varias Casas de la Cultura en Francia invitada por su Ministerio de Asuntos Exteriores, para conocer su política de descentralización cultural. Edil por el Encuentro Progresista en la Junta Departamental de Montevideo, que llegó a presidir (1995/1999); y eventualmente senadora como suplente del Cr. Danilo Astori; carrera política que le obligó a desatender su labor teatral. Su metodología de trabajo en cuanto creadora que fue, como directora afiliada a las más

removedoras corrientes de la puesta en escena, reconocía en Artaud, Kantor, Barba, Wilson, Mnouchkine y Brook a sus maestros. Se descubría así el perfil de una de las personalidades más sensibles y activas del teatro uruguayo, más inteligentes y completas.

Referencias:

- 1982: *Alta vigilancia*, de Jean Genet, Candela.
- 1986: *Kaspar*, de Peter Handke, Florencio por espectáculo y dirección, elenco de la Comedia Nacional, Sala Verdi.
- 1988: *Proceso por la sombra de un burro*, de Friedrich Dürrenmatt, Teatro Circular.
- 1989: *El castillo*, de Frank Kafka, versión propia, nominada al Florencio por espectáculo y dirección, elenco de la Comedia Nacional, Sala Zavala Muniz.
- 1991: *Ulf, la pasión de Jacinto y Paloma*, de Juan Carlos Gené, nominada al Florencio por espectáculo y dirección, Teatro El Galpón.
- 1991/2: *¡Oh, los días felices!*, de Samuel Beckett, nominada al Florencio por espectáculo y dirección, elenco de la Comedia Nacional, Sala Zavala Muniz.
- 1992: *El alma buena de Sechuan*, de Bertolt Brecht, Florencio por dirección y nominado por espectáculo, Teatro El Galpón; *Querido lobo*, de Roger Vitrac, Alianza Francesa.
- 1993: *El hombre, la bestia y la virtud*, de Pirandello, Teatro El Galpón; *Rinocerontes*, de Ionesco, elenco de la Comedia Nacional, Sala Verdi.
- 1996: *La ópera de la banca privada (Frank V)*, de Friedrich Dürrenmatt y Paul Burkhardt, codirección con Héctor Guido, Teatro El Galpón.
- 2001: *En la pequeña casa de campo*, de S. Witkiewicz, Espacio Barradas; *El hermano olvidado*, de Ariel Mastandrea, El Galpón; *Tres mujeres altas*, de Edward Albee, elenco de la Comedia Nacional, Alianza Uruguay-Estados Unidos; *El sueño y la vigilia*, de Juan C. Gené, El Galpón, nominada por ambas al Florencio de espectáculo y dirección.
- 2002: *Agatha, una pasión prohibida*, de Marguerita Duras, Alianza Uruguay-Estados Unidos, ver 2005.
- 2003: *En la colonia penitenciaria*, s/Franz Kafka, Trenes y Lunas, Puertoluna; *Toque de queda*, de Carlos Gorostiza, Teatro Circular; *El chalé de Gardel*, de V. M. Leites, El Galpón.
- 2004: *Momentos con Emily*, de Milton Schinca, Teatro Centro; *Mujeres*, de Luis Masci, elenco de la Comedia Nacional, Teatro Victoria; *Tres hermanas*, de Chéjov, Teatro El Galpón.
- 2005: *Almuerzo en casa de Ludwig W.*, de Thomas Bernhard, El Galpón; *Agatha, una pasión prohibida*, de Marguerite Duras, segunda versión, Teatro Circular.

Fuente: Pignataro Calero y Carbajal, 2010.

## Amalia Nieto

Montevideo, 3 de agosto de 1907-7 de febrero de 2003

Nace en Montevideo el 3 de agosto de 1907. En 1925 ingresa al Círculo de Bellas Artes, donde estudia pintura con el Prof. Domingo Bazzurro. Emrende su primer viaje de estudios a Europa en 1929. Asiste en París a la Academia de André Lothe y a la Academia de la Grande Chaumière. En 1955 volverá a París para tomar cursos de mosaico con Gino Severini y grabado con J. Friedlander. En 1934 comienza a asistir al Taller Torres García. En mayo de 1936 realiza una muestra de sus pinturas constructivas en Amigos del Arte y a partir de entonces se suceden en su trayectoria 33 muestras individuales y 37 premios en salones nacionales, municipales, destacándose entre ellos el Gran Premio Pintura en el XXXI Salón Nacional de Artes Plásticas de 1967, el Gran Premio Escultura en el XXXIII Salón Nacional de 1969 y el Premio Pintura del Concurso de Caja Notarial de 1991.

Ha representado al Uruguay en las bienales de San Pablo, Córdoba, San Marino y Spoleto en Italia. En 1995 es invitada a participar en el Concurso Premio Figari. En diciembre del mismo año se realiza la retrospectiva de sus setenta años de pintura en el Museo Nacional de Artes Visuales de Montevideo.

Su obra consta de series, siendo las más conocidas la de calles de París, la de búhos y la de naturalezas muertas mentales. En esta última se da una progresiva pérdida del espacio representado.

Falleció en Montevideo, el 7 de febrero de 2003. Museo Nacional de Artes Visuales – Ministerio de Educación y Cultura.

Fuente: <<http://mnav.gub.uy/cms.php?a=322>>.

## Alberto Mediza

Cardona, Soriano 22 de abril de 1942-1 de febrero de 1978.

Cursó estudios en la Facultad de Humanidades y Ciencias en Montevideo. Desde 1966 se desempeñó como crítico teatral y literario del diario *El Popular* y como director de la *Revista de los Viernes*, colaborando asimismo en otras publicaciones especializadas. A partir de esa fecha y hasta 1971 actuó como miembro del Círculo de la Crítica Teatral de Montevideo. En 1966 adapta *Volpone*, de Ben Jonson, espectáculo presentado por el Teatro Circular de Montevideo bajo la dirección de Omar Grasso. Por este trabajo obtiene el Premio Anual a la mejor versión de la temporada. En 1967 publica su primer libro de poemas: *Descomposición y otras señales*, editado por Aquí Poesía y estrena una pieza infantil: *Las aventuras de Juan el Pícaro*, bajo los auspicios

de Club de Teatro con dirección de Nelson Flores. Ese mismo año viaja a España invistiendo la representación del Círculo de la Crítica con la finalidad de hacer los contactos pertinentes con miras a la organización del Festival Mundial de Teatro; misión que el Poder Ejecutivo dispone sea de carácter oficial y de interés nacional. En enero de 1968 integra la delegación uruguaya que asiste al Congreso Cultural de La Habana en Cuba visitando a su vez varios países de Europa. Ese mismo año junto a Cristina Peri Rossi y Enrique Fierro funda y dirige *Latitud Sur*, revista de carácter literario. En diciembre, el *Caimán barbudo* publica una muestra de Joven Poesía Latinoamericana que lo incluye. En 1969 escribe una versión libre de *Rey Lear*, de Shakespeare. El espectáculo es ofrecido por el Teatro Circular bajo la dirección de Omar Grasso y su trabajo fue ubicado entre los mejores de la temporada por el Círculo de la Crítica. Mario Benedetti lo incluye en su antología *Poemas de amor hispanoamericanos*, publicado bajo el sello de la Editorial Arca de Montevideo. En 1970 ofrece un Curso de Estética Dramática en Club de Teatro. En 1971 adapta *Antígona* de Sófocles, obteniendo el Florencio a la mejor versión de la temporada. El espectáculo en su oportunidad conquista además los premios anuales al Mejor Espectáculo, Mejor Dirección (Mario Morgan), Mejor Música (Federico García Vigil), Mejor Escenografía (Osvaldo Reyno) y Distinción Especial a la cantante Nelly Pacheco. Posteriormente, su versión de la tragedia griega será estrenada en Caracas, Venezuela, y editada en revistas especializadas. En febrero de 1972 obtiene una mención especial en el concurso Casa de las Américas por su libro de poemas *Del viento que cruzó por las ciudades*. En octubre de ese mismo año estrena *Cachiporra o el zoológico del poder* bajo la dirección de Alberto Restuccia, con elenco de Teatro Uno cuya dirección artística integra y en el que dicta clases sobre Estética Teatral. A lo largo de todos estos años continúa desarrollando su tarea de crítico teatral y literario mientras publica poemas y artículos teóricos en revistas y páginas especializadas. En 1973, la dictadura militar que se apodera del gobierno de su país lo lleva a prisión por su actividad gremial y política. A fines de ese año es liberado, pero debe exiliarse en Buenos Aires, ciudad en la que intensificará su actividad como crítico teatral y literario y como docente en el área teatral. Sus artículos se publicarán en *La Opinión* y en diversas revistas especializadas (*Revista Crisis*) mientras desarrolla múltiples talleres de formación actoral. En 1974, ya en Buenos Aires, junto a Luis Cerninara, abre una academia de estudios teatrales en la que dicta actuación y dramaturgia mientras compone un espectáculo que no pudo estrenarse sobre poemas de Pablo Neruda titulado *Sube a nacer conmigo hermano* y la versión teatral de *Ubu cornudo*, de Alfred Jarry. En 1976 continúa incrementando su actividad como docente teatral y se une a Raúl Serrano, Rubens Correa, José Bove y Enrique Laportilla para constituir un grupo de investigación sobre prácticas y metodologías escénicas que culminará con la publicación de la revista *Teoría y Práctica Teatral*, en la que incluyen diversos trabajos teóricos de su autoría entre los que se destacan "Metodología de la Creación", "Repensar a Florencio Sánchez", "Apuntes sobre el concepto de Improvisación", etc. En 1976, realiza la adaptación de *El proceso*, de Franz Kafka y codirige con Raúl Serrano el espectáculo correspondiente que se estrena en la Sala 2 del Teatro IFT protagonizado entre otros por Rubens Correa y Manuel Callau. Ese mismo año pone en marcha un Seminario sobre Formación de Autores Teatrales, cuya dinámica de trabajo y numerosa

asistencia lo transforman en una de las actividades más renombradas en el mundo teatral del momento. El mismo grupo prepara su adaptación de *Ricardo III*, de William Shakespeare, la que no llega a estrenarse por problemas económicos. En 1977 se reestrena *El proceso* y dirige *El retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, de Ramón del Valle Inclán, estrenado en la Sala Molière. Mientras tanto, continúa su abundante producción poética, la que pretendía recopilar en el libro *Los óxidos terrestres*, cuya edición estaba terminando en febrero de 1978, cuando muere exiliado, a los 36 años, en la ciudad de Buenos Aires. Desde 1994 parte de su biblioteca personal, apuntes, escritos, y el material de su autoría que se va recuperando, se encuentran en la Biblioteca Teatral de La Plata Alberto Mediza.

Fuente: <<http://www.dramaturgiauruguay.gub.uy/obras/autores/alberto-mediza/>>.

## Adela Reta

Montevideo, 9 de julio de 1921-3 de abril de 2001

Abogada, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, (1946). Becaria de la ONU, estudios sobre el Régimen de Protección y Rehabilitación de Menores, Alemania y Bélgica, (1959-1960). Profesora en Educación Secundaria de Literatura e Introducción al Derecho, (1940-1956). Miembro de la Comisión de Teatros Municipales, (1960-1969). Ministra de la Corte Electoral, (1963-1967). Presidenta del Consejo del Niño, (1967-1974). Asesora del Ministro de Salud Pública para la Reunión de Expertos Sudamericanos sobre estupefacientes, Buenos Aires, (1972). Ministra de Educación y Cultura, (1985-1990). Miembro de las Comisiones de Redacción de Reformas del Código Penal y Código del Menor, (s.d.). Corredactora del proyecto de Ley de Trasplante de Órganos y Tejidos, (s.d.). Presidenta del Consejo Directivo del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE), (1995). Integrante de las comisiones de estudio de reformas del Código Civil Penal y de elaboración del Código Penal y del Código del Proceso Penal, y la comisión redactora del anteproyecto sobre estupefacientes y fármacos, (s.d.). Distinguida por el gobierno de Francia con las Palmas Académicas y el Grado de Comendador, (1987). Nombrada Oficial de la Legión de Honor, (1993). Docente de la cátedra de Derecho Penal, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, (1949-1978; 1985-1991). Directora de Asistencia del Consultorio Jurídico, Facultad de Derecho, (1951-1957). Directora del Seminario de Derecho Penal, facultad de Derecho, (1963-1965). Directora del Instituto de Derecho Penal, Facultad de Derecho (1985-1987). Miembro de la Junta Directiva de la Fundación de Cultura Universitaria, (s.d.). Co - directora de la Revista de Derecho Penal, (s.d.). Fundadora y codirigente del Teatro Universitario, (s.d.). Presidenta de la Comisión de Acción Social Universitaria, (s.d.). Profesora Emérita, Facultad de Derecho, (1997).

Fuente: <<http://historiasuniversitarias.edu.uy/biografia/reta-adela/>>.

## Oswaldo Reyno

Nacido en Montevideo, se formó en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en Alemania en arquitectura teatral y espacio escénico y junto a los maestros Hugo Mazza y Mario Galup. Realizó más de seiscientas escenografías y más de ciento veinte montajes para exposiciones de pintura y escultura en instituciones privadas y oficiales. Representó a Uruguay en diversos festivales internacionales de teatro en Argentina, Brasil, Panamá, Chile, Venezuela, Colombia, Cuba, España, Portugal, Francia e Italia. Fundador de la Carrera de Formación de Técnicos de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu, donde integró su equipo docente durante veintisiete años. Integrante y director técnico del Teatro Circular de Montevideo durante cuarenta años, fue directivo de dicha institución durante quince años. Desde 2006 dirige la Vieja Farmacia Solís, espacio cultural de su propiedad. Ha obtenido treinta y cinco nominaciones a los premios Florencio, siendo galardonado con el mismo en catorce oportunidades.

Fuente: <<http://comedianacional.montevideo.gub.uy/osvaldo-reyno>>.

## Hugo Mazza

Montevideo (1925-2010).

Director, escenógrafo, docente. Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes con Ricardo Aguerre, José María Pagani y Miguel Ángel Pareja, iniciándose como escenógrafo en 1946, y vinculándose al teatro con el grupo La Barraca, liderado por Eduardo Malet (seudónimo de su hermano) y del que surgieron muchas figuras del teatro nacional. Dirigió teatro desde 1953, tarea que abandonó en 1967, dedicándose exclusivamente a la escenografía, que le deparó varios premios Florencio de la crítica. Lo más significativo de su fermental carrera fue la fundación del Teatro Circular de Montevideo, en 1954, junto con Eduardo Malet, Gloria Levy, José Sosa, Salomón Melamed y otros. Sus escenografías se han presentado en París, Madrid, Roma, Brasilia, Río de Janeiro, Santiago, Córdoba, Buenos Aires entre otras ciudades. En el 2001 se realizó en el Museo Torres García una exhaustiva exposición de su trabajo al cumplir medio siglo de trayectoria. En el año 2008 fue elegido para participar del proyecto Acervo Vivo del Teatro Solís.

Fuente: Proyecto Acervo Vivo del Teatro Solís, CIDDAE/Teatro Solís.

## Omar Jayyam o Khayyam

Nishapur, actual Irán, 1048 - id., 1131.

Poeta, matemático y astrónomo persa. Se educó en las ciencias en su nativa Nishapur y en Balkh. Posteriormente se instaló en Samarcanda, donde completó un importante tratado de álgebra. Bajo los auspicios del sultán de Seljuq, Malik-Shah, realizó observaciones astronómicas para la reforma del calendario, además de dirigir la construcción del observatorio de la ciudad de Isfahán. De nuevo en Nishapur, tras peregrinar a la Meca, se dedicó a la enseñanza y a la astrología. La fama de Khayyam en Occidente se debe fundamentalmente a una colección de cuartetos, los Rubaiyat, cuya autoría se le atribuye y que fueron versionados en 1859 por el poeta británico Edward Fitzgerald. (...) Si en Occidente Omar Khayyam tan solo es conocido como poeta, Oriente, en cambio, lo conoció casi exclusivamente durante toda la Edad Media como astrónomo, matemático y filósofo.

Fuente: <<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/k/khayyam.htm>>.

## SOBRE LOS AUTORES

### **EMANUEL ANDRIULIS**

Estudiante de Letras de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Ayudante honorario del Archivo Literario de la Biblioteca Nacional durante 2015. Integrante del grupo de investigación Teoría Literaria de la Diversidad coordinado por la Dra. Claudia Pérez, perteneciente al departamento de Metodología e Investigaciones literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Es investigador honorario de CIDDAE, Teatro Solís.

### **DANIELA BOURET**

Es la directora general del Teatro Solís (concurso de oposición y méritos-año 2014). Es Magíster en Ciencias Humanas y Licenciada en Ciencias Históricas, titulada en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Es gerente en Relaciones Públicas por la Asociación Uruguaya de Relaciones Públicas (AURP), cursó Gerencia Social en el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) y tiene diplomas en Artes, Gestión cultural, Políticas públicas, Gobernabilidad y Habilidades Gerenciales.

Fue directora de Desarrollo Institucional durante la reapertura del Teatro Solís (2004 a octubre 2011). Dirigió el teatro El Sótano del Carrasco Lawn Tennis (1999 a 2004); fue productora independiente de teatro y música. Integra el Directorio de Ópera Latinoamericana desde el 2015; ha sido curadora independiente y panelista invitada en Argentina, Chile, Brasil, Colombia, México, Costa Rica, Estados Unidos, Francia y España. Ha recibido diversos reconocimientos como la beca de Liderazgo por el Departamento de Estado en Estados Unidos, la beca de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII), el Premio Cámara del Libro y Legionaria del Libro, Reconocimiento de ONU Mujeres como "mujer del año". Fue vicepresidenta del Conglomerado de Turismo de Montevideo y asesora de Turismo de la Intendencia de Montevideo (2011-2014). Es investigadora universitaria en Historia y Gestión Cultural en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República desde 1998.

Es autora de múltiples libros entre los que se destacan: *Diseño teatral en el Uruguay. La escenografía desde la experiencia* (2016) y *Dibujar el escenario. Miradas en torno a bocetos de escenografías de la Comedia Nacional entre 1948 y 1995* (2010), con Gonzalo Vicci; *Escenas de la vida cotidiana en el siglo XX. El nacimiento de la sociedad de masas (1910-1930)* (2009) en coautoría con Gustavo Remedi, coordinadora de Teatro Solís. *150 años de historias desde*

*el escenario* (2006), y autora de *Teatro Solís, historias y documentos* (2004), además de publicaciones específicas en revistas arbitradas de Historia y Gestión.

## **FERNANDO PARODI**

Director y docente teatral. Egresó de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) como actor en 1998 y de la carrera de Dirección Teatral en 2011.

Realiza la asistencia a la cátedra Historia y análisis del texto con Claudia Pérez en 2016 en la EMAD.

Toma cursos de Dirección escénica, Pedagogía teatral, Dramaturgia, Metodología de la investigación en artes escénicas, Semiótica de la escena, Escena expandida, entre otros.

Actualmente es estudiante del posgrado en Docencia dictado por la EMAD, estudiante de la Maestría de Teoría e Historia del Teatro en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Se desempeña como investigador asociado en CIDDAE, Teatro Solís.

Entre sus trabajos como director teatral encontramos: *Umbrío*, de Josep Maria Miró, en el Centro Cultural de España (CCE) en Montevideo en 2017 (cuatro nominaciones a los premios Florencio, entre ellas Revelación como director). En 2016 cerró el ciclo de *La compañía presenta: Enamorados una noche de verano*, versión del clásico de William Shakespeare que dirigió en el año 2015 (proyecto seleccionado por fondos concursables del Ministerio de Educación y Cultura). También dirigió *El mar azul profundo*, de Patrick Shanley, en el Teatro Victoria (temporada 2015-2016). En 2014 dirigió *Olor a pobre*, de Agösto, realizando temporada en La Gringa Teatro, Centro Cultural Terminal Goes, Punto de Encuentro del MEC y algunas salas del interior del país (seleccionado por la Comisión del Fondo Nacional de Teatro-COFONTE). Realizó la asistencia de dirección escénica de la ópera *Il Duce*, de Federico García Vigil con textos de Mauricio Rosencof y Carlos Maggi, en el Teatro Solís (2013), entre otras. Además, se ha desempeñado como actor en varias ocasiones.

Fue tallerista de teatro en la Casa de la Cultura de Libertad (2003 a 2009). Se desempeña como docente de teatro en el Consejo de Educación Secundaria desde 2003 a la fecha.

## **CLAUDIA PÉREZ**

Nació en 1962. Es Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata (Argentina) y Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Es egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD). Es profesora adjunta del Departamento de Teoría y Metodología Literarias de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Coordina un proyecto de investigación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC): "Literatura lesbiana y sus redes: 1960-2016".

Es investigadora en CIDDAE e investigadora nivel I en el Sistema Nacional de Investigadores de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII). Ha publicado: *Crayencour, Hadrianus. la figura del emperador en el imaginario homoerótico femenino* (2 tomos); *Actualidad de la tragedia y la epopeya*, de Helena Modzelewski y Claudia Pérez, UDELAR, Montevideo, 2016; numerosos artículos en libros académicos; y coeditado *Derivas sobre Teoría. Hic et nunc*. Sus investigaciones se centran en la construcción de una Teoría Literaria de la Diversidad.

## **PABLO RUEDA**

Es actor formado en la Casa Municipal de Cultura y en la Agrupación Trenes y Lunas.

En 2011 egresa del “Curso de Especialización en Dirección Teatral” desarrollado en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD).

En 2012 el Ministerio de Educación y Cultura le otorga una de las becas FEFCA en la categoría Artes Escénicas.

Es docente de teatro en Colegio IDEJO, el CECAP Montevideo, la Escuela de Actuación Integral y la Escuela de Teatro La Gaviota.

Es investigador asociado al CIDDAE (proyecto “Directoras, mitos y transgresiones” coordinado por la Dra. Claudia Pérez) y acompañante y tallerista del proyecto “Arte, derechos humanos y convivencia ciudadana”, en el Teatro Solís.

De 2007 a 2010 trabajó como educador en el Hogar Paulina Luisi (convenios Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay-INAU).

Desde 2008 integra el colectivo artístico Cía. Teatro Rex, dirigido por Alberto Sejas, y participó en las obras *Teatro y noche* (2008), *Esperpento, el insolvente niño distinto* (2010), *La kermesse de pan* (2014) y *La creación* (2017).

En 2012 se desempeña como asistente de cátedra de la Dra. Claudia Pérez en la asignatura Literatura Dramática en la EMAD.

En 2015 participa como actor de la obra *Sueña que duerme en el fondo del mar*, de Fernando Rubio.

En 2018 dirige *El Amateur*, de Mauricio Dayub, en Sala 2 del Teatro Circular de Montevideo.

## **MARCELO SIENRA**

Es ayudante de arquitecto (IEC), gestor cultural (Fundación Bank Boston) y tiene estudios terciarios en Museología.

Se formó en Arquitectura y Archivología (Universidad de la República). Fue becario del Centro de Documentación Teatral de Madrid.

Ha realizado cursos de especialización en curadurías artísticas, montaje de exposiciones, conservación, fotografía, dibujo, pintura e historia del arte.

Desde el 2004 a la fecha es encargado del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (CIDDAE) Teatro Solís-Intendencia de Montevideo.

Institucionalmente ha participado en seminarios y presentaciones como panelista en Uruguay, Argentina y España.

Curadurías e investigación: *La comedia de China* en coautoría con Diego Fischer, Museo Zorrilla, 2015; Villa Ocampo Argentina, 2016; Teatro Florencio Sánchez-Paysandú, 2018; *Ensayos en el Solís. Memoria plástica de la Orquesta Filarmónica de Montevideo a partir de obras de Raúl Rial*, Teatro Solís, 2016. *El Teatro de toda la vida. 160 años del Solís*, Centro de Fotografía, 2016; *Desnudos e hipótesis. Amalia Polleri*, Palacio Taranco, Museo de Artes Decorativas, 2017; *Por dentro. Nacho Seimanas*, Teatro Solís, 2018.

Fue jurado de la VII Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo WTA, Montevideo, 2017.

Ha realizado diseño y montajes de exposiciones itinerantes en el territorio uruguayo y en Argentina.

Fue expositor en "De cajón n.º 9. Muestra colectiva de fotografía y audiovisuales. Visitados y revisitados". Curaduría: Guillermo Baltar. Casa de Pérez, Montevideo, 2017.

Ha integrado equipos en proyectos de intervención sobre espacios y equipamientos de valor patrimonial en Montevideo.

Es miembro de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT).

## BIBLIOGRAFÍA

- ARISTÓTELES (1985): *Ética a Nicómaco*. Madrid: Gredos.
- AUSTIN, J. L. (1955): *¿Cómo hacer cosas con palabras?* <[http://www.escrituradigital.net/wiki/images/Austin\\_-\\_Como\\_Hacer\\_Cosas\\_Con\\_Palabras.PDF](http://www.escrituradigital.net/wiki/images/Austin_-_Como_Hacer_Cosas_Con_Palabras.PDF)>.
- BENSTOCK, Shari (1992): *Mujeres de la Rive Gauche. París 1900-1941*. Barcelona: Lumen.
- BOURET, Daniela; VICCI, Gonzalo (2010): *Dibujar el escenario. Miradas en torno a bocetos de escenografías de la Comedia Nacional entre 1948 y 1995*. CIDDAE/Teatro Solís-Intendencia de Montevideo.
- BUTLER, Judith (2004): *Lenguaje, poder e identidad*. Madrid: Editorial Síntesis.
- (2006): *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- CASSIRER, Ernst (1944): *Antropología filosófica. Passim*.
- CIDDAE (2015): *Diseño teatral en Uruguay. La escenografía desde la experiencia*. CIDDAE/Teatro Solís-Intendencia de Montevideo.
- CIRLOT, J. E. (1993): *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- DE BEAUVOIR, Simone (1949): *El segundo sexo*. <<http://users.dsic.upv.es/~pperis/EI%20segundo%20sexo.pdf>>.
- DEVÉS VALDÉS, Eduardo (2012): *El pensamiento latinoamericano en el siglo XX. Entre la modernización y la identidad*. Tomo 1: Del Ariel de Rodó a la CEPAL (1900-1950). Buenos Aires: Editorial Biblos.
- DORFMAN, Ariel (1986): *De elefantes, literatura y miedo: ensayos sobre la comunicación americana*. La Habana: Casa de las Américas.
- ELIOT, T. S. (1968): *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Seix Barral. <<http://verseando.com/blog/t-s-eliot-funcion-de-la-poesia-y-funcion-de-la-critica-conclusion/>>.
- EPICTETO (s/f). *Manual*. <<http://fama2.us.es/fde/ocr/2007/manualDeEpicteto.pdf>>.
- ERIBON, Didier (1993): "Reflexiones sobre la cuestión gay". En Goffman, Erving: *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- ESCALANTE, Laura (1953): *Valor cultural y pedagógico del teatro*. En Francia. Montevideo: MEC.
- (1983): *Memorándum. El tormento tan querido*. Montevideo: Banda Oriental.
- FOUCAULT, Michel (1994): *Microfísica del poder*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- (1994a): *La hermenéutica del sujeto*. Madrid: Endymion.
- FRAZER, James George (1944): *La maga dorada. Magia y religión*. México: Fondo de Cultura Económica.

- FREUD, S. (1905): Tres ensayos de teoría sexual. <<https://psicologiageneralunlp.files.wordpress.com/2010/08/freud-tres-ensayos-de-teoria-sexual.pdf>>.
- (1975): *Obras completas*. Volumen XX. Buenos Aires: Amorrortu.
- GENETTE, Gérard (1972): *Figures*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva.
- GOFFMAN, Erving (1993): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HARVEY, Edwin (1990): *Políticas culturales en Iberoamérica y el mundo*. Madrid: Editorial Tecnos.
- (2014): *Políticas culturales en América Latina. Evolución Histórica, instituciones públicas, experiencias*. Madrid: Fundación SGAE.
- HOBSBAWM, Eric (1995): *La era de los extremos: El corto siglo XX, 1914-1991*, Barcelona: Ed. Crítica.
- JAUSS, Hans Robert [1972] (2002): *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1991): *Sol negro, depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- LAFERRIERE, Georges (2004): "Enseñanza universitaria en arte dramático". En *Formación docente 2*. Montevideo: ENBA.
- LARRETA, Antonio "Taco" (2002): *El jardín de invierno*. Montevideo: Banda Oriental.
- LÉVY-BRUHL, Lucien (1945): *La mentalidad primitiva*. Buenos Aires: Lautaro.
- LUDMER, Josefina (1985): "Las tretas del débil", en *La sartén por el mango*, Puerto Rico: El Huracán.
- MARX, Karl (1982): Introducción general a la crítica de la economía política, 1857. México: Siglo XXI.
- MAY, Rollo (1991): *La necesidad del mito*. Buenos Aires: Paidós.
- ONETTI, Juan Carlos (1941): "Un sueño realizado". Buenos Aires: *La Nación*.
- PELUFFO LINARI, Gabriel (2004): *Texto curatorial de la exposición: "Plásticos en escena. Artes plásticas y artes escénicas en el Teatro Solís, 1947-1970"*. Museo Juan Manuel Blanes, CIDDAE/Teatro Solís.
- PERELLI, Carina; RIAL, Juan (1986): *De mitos y memorias políticas. La represión, el miedo y después...* Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- PÉREZ, Claudia (2007): "Producción de discursos en la formación teatral: reflexión y materialidad hacia la inquietud de sí". En Mirza, Roger (ed.): *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*. Montevideo: FHCE.
- (2011): "Esclava de su comercio o el coraje mismo: Laura Escalante, olvido y memoria". Exposición oral en VII Coloquio Internacional de Teatro, Departamento de Teoría y Metodología Literarias, Universidad de la República.
- PIGNATARO CALERO, Jorge; CARBAJAL, María Rosa (2010): *Diccionario biográfico del teatro uruguayo. Actores y técnicos. 1940-2010*. T. I y II. Montevideo: MEC.
- PLATÓN (1965): *Alcibíades o de la naturaleza del hombre*. Trad de José Antonio Miguez. Buenos Aires: Aguilar.

- PROUST, Marcel (1988): *Du côté de chez Swann*. Paris: Folio.
- RICH, Adrienne (1996): "Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana". *Duoda Revista d'Estudis Feministes*, núm. 10-1996. <<http://www.caladona.org/grups/uploads/2017/10/heterosexualidad-obligatoria-y-existencia-lesbiana-adrienne-rich-1980.pdf>>.
- RILKE, Rainer María (s/f): *Cuadernos de Malte Laurids Brigge*. <<https://abitad-a859c.firebaseio.com/37/Los-Cuadernos-De-Malte-Laurids-Brigge.pdf>>.
- SAVIGNEAU, Josyane (1991): *Marguerite Yourcenar, la invención de una vida*. Madrid: Alfaguara.
- SEDWICK, Eve Kosofsky (1998): *Epistemología del armario*. Barcelona: La Tempestad.
- SÉNECA (1986): *Epístolas morales a Lucilio*. Madrid: Gredos.
- SCHUCKING, Levin (1950): *El gusto literario*. México: FCE.
- SOUHAMI, Diana (1993): *Gertrude y Alice*. Barcelona: TusQuets.
- TORRES, Ana Teresa (2007): *Historias del continente oscuro. Ensayos sobre la condición femenina*. Caracas: Alfa.
- VIALE, Luis (1986): "Un lenguaje agotado", Artes & Letras. *El País*, 25/01/1986. Entrega nº 88.
- WILLIAMS, Tennessee (2008): *Memorias*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2007): *Tractatus lógico-philosophicus* (trad. intr. y notas de Luis M. Valdés Villanueva), Madrid, Tecnos, 3ª edición.
- YOURCENAR, Marguerite (2009): *Memorias de Adriano*. Barcelona: Edhasa.









