Universidad ORT Uruguay

Facultad de Comunicación y Diseño

Programa de Comunicación Corporativa para Teatro Eslabón

Entregado como requisito para la obtención del título de Licenciado en Comunicación orientación Corporativa

Mariana Andrea Parise Fitipaldi 193328

Tutor: Lic. Victoria Bardanca Píriz

2021

Declaración de objeto del trabajo y uso de elementos de terceros

Este trabajo de fin de carrera es un trabajo académico que se origina en el proceso formativo de la universidad. No se trata de un producto comercial y su difusión pública no está autorizada.

Este trabajo puede incluir elementos de propiedad intelectual de terceros, según se detalla en el anexo correspondiente. No debe ser divulgado fuera del ámbito académico sin permiso de los propietarios de estos elementos.

La autora del trabajo declara que ha realizado su mejor esfuerzo por identificar estos elementos que son propiedad de terceros, y libera a la universidad de responsabilidades originadas por cualquier omisión.

Tabla 1. Detalle de los elementos de propiedad intelectual de terceros

Elemento	Ubicación	Titular de la propiedad intelectual	Permiso de uso
Figura 3. Imagotipo actual de Teatro Eslabón - versión horizontal	p. 158	Teatro Eslabón	*mail* en Anexo 8.9 "Autorización de uso de elementos terceros" (*)
Figura 4. Antiguo imagotipo de Teatro Eslabón	p. 158	Teatro Eslabón	*
Figura 5. Imagotipo actual de Teatro Eslabón - versión vertical con ubicación geográfica	p. 160	Teatro Eslabón	*
Figura 6. Isotipo actual de Teatro Eslabón - versión horizontal con ubicación geográfica	p. 160	Teatro Eslabón	*
Figura 7. Isotipo actual de Teatro Eslabón - versión horizontal adaptada con ubicación geográfica	p. 160	Teatro Eslabón	*
Figura 8. Isotipo actual de Teatro Eslabón - versión horizontal adaptada	p. 160	Teatro Eslabón	*
Figura 9. Imagotipo de Teatro Eslabón 30 años - versión horizontal	p. 161	Teatro Eslabón	*
Figura 10. Isotipo actual de Teatro Eslabón	p. 161	Teatro Eslabón	*
Figura 11. Isotipo actual de Eslabón - versión horizontal adaptada	p. 162	Teatro Eslabón	*
Fotografía 30. Programa de mano de *Romeo y Julieta* (obra estrenada en 2005)	p. 269	Teatro Eslabón	*
Fotografía 31. Programa de mano de *Los Artiguistas* (obra estrenada en 2006)	p. 270	Teatro Eslabón	*
Fotografía 32. Programa de mano de *Sabat* (obra estrenada en 2007)	p. 270	Teatro Eslabón	*
Fotografía 33. Programa de mano de *La grande* (obra estrenada en 2007)	p. 270	Teatro Eslabón	*
Fotografía 34. Programa de mano de *Pericas* (obra estrenada en 2009)	p. 271	Teatro Eslabón	*
Fotografía 35. Programa de mano de *La bandera en nuestra historia*	p. 271	Teatro Eslabón	*
Fotografía 36. *Roll up* 30 años de Teatro Eslabón	p. 272	Teatro Eslabón	*
Figura 12. Afiche de la obra *Los idiotas* (obra estrenada en 2013)	p. 272	Teatro Eslabón	*

Elemento	Ubicación	Titular de la propiedad intelectual	Permiso de uso
Figura 13. Afiche de la obra *Mi familia* (obra estrenada en 2016)	p. 273	Teatro Eslabón	*
Figura 14. Afiche de la obra *La edad de la ciruela* (obra de 2018)	p. 273	Teatro Eslabón	*
Figura 15. Afiche de la obra *Jeslovesia* (obra estrenada en 2019)	p. 274	Teatro Eslabón	*
Figura 16. Afiche de la obra *Modelos de madre para recortar y armar* (obra estrenada en 2020)	p. 274	Teatro Eslabón	*
Figura 17. Afiche de *A través de los mares* (próximo estreno en 2021)	p. 275	Teatro Eslabón	*
Figura 18. Inscripciones a talleres de teatro 2020	p. 275	Teatro Eslabón	*
Figura 19. Inscripciones a taller de narración oral 2021	p. 276	Teatro Eslabón	*
Figura 20. Afiche de la obra *Pateando lunas*	p. 277	Teatro Eslabón	*
Figura 21. Invitación al conversatorio "Contame otro cuento"	p. 277	Teatro Eslabón	*
Figura 22. Afiche de la obra *El divorcio*	p. 278	Teatro Eslabón	*
Figura 23. Nube de palabras sobre valores	p. 319	nubedepalabras.es	acceso público
Figura 24. Símbolo del teatro	p. 320	123RF	acceso público

Fuente: elaboración propia

Declaración de autoría

Yo, Mariana Parise Fitipaldi, declaro que el trabajo que se presenta en esa obra es de mi propia mano. Puedo asegurar que:

- La obra fue producida en su totalidad mientras realizaba el Proyecto Final de grado de la Licenciatura en Comunicación orientación Corporativa;
- Cuando he consultado el trabajo publicado por otros, lo he atribuido con claridad;
- Cuando he citado obras de otros, he indicado las fuentes. Con excepción de estas citas, la obra es enteramente mía;
- En la obra, he acusado recibo de las ayudas recibidas;
- Cuando la obra se basa en trabajo realizado conjuntamente con otros, he explicado claramente qué fue contribuido por otros, y qué fue contribuido por mí;
- Ninguna parte de este trabajo ha sido publicada previamente a su entrega, excepto donde se han realizado las aclaraciones correspondientes.



Mariana Parise Fitipaldi

Canelones, 24 de marzo de 2021

Agradecimientos

Quisiera agradecer a todas aquellas personas que me han acompañado en esta etapa de aprendizaje y crecimiento, testigos y fuentes de apoyo en este recorrido.

En primer lugar, al Teatro Eslabón, por abrirme las puertas y por demostrar constante disposición para recabar información en pos de conocer su organización, su pasión, su mundo. Agradezco a todos los entrevistados por el tiempo dedicado que me permitieron de enriquecer las voces de este trabajo.

En segundo lugar, a mi tutor, Victoria Bardanca Píriz, quien me acompañó durante el proceso con profesionalismo y mirada crítica. Su compromiso y joven visión contribuyó a la elaboración de un trabajo a la altura de mis expectativas.

En tercer lugar, a todos aquellos docentes que me transmitieron la importancia, la pasión y el gusto por la Comunicación, sin olvidar los conocimientos y el profesionalismo.

Por último, a mi familia, mi principal sostén. Quienes celebran conmigo los momentos más felices y me animan en los más desafiantes. Les agradezco su confianza, su comprensión, su paciencia y su compañía. Gracias por transmitirme e inculcarme siempre el valor y la importancia del estudio. Sin duda, es la mejor herencia.

A todos ellos, muchas gracias.

Resumen ejecutivo

El presente documento representa el Proyecto Final de la Licenciatura en Comunicación Corporativa de la Universidad ORT Uruguay. Consiste en un Programa de Comunicación Corporativa elaborado para Teatro Eslabón, una sociedad civil sin fines de lucro con 36 años de trayectoria, ubicada en la ciudad de Canelones, que se enmarca en el sector cultural, precisamente el de las artes escénicas independientes.

En primer lugar, se presentará un breve análisis sobre el objeto de estudio y la fundamentación de su elección. A continuación, se analizará el ámbito cultural y el teatro independiente, marco en el cual opera Eslabón. Asimismo, se reflexionará sobre dos términos de gran relevancia para el caso de estudio: *independiente* y *profesional*.

Posteriormente se describirá en profundidad a Teatro Eslabón, para ello se abordarán distintos aspectos que lo componen y construyen como tal: su historia, su filosofía corporativa, su estructura organizacional, las actividades y servicios que desarrolla. Luego, se analizará los *stakeholders* y públicos de Eslabón, lo que permitirá comprender el enramado de relaciones del Teatro. Asimismo, se llevará a cabo un análisis sobre la identidad y la cultura de la organización, donde juega un rol fundamental la figura de Leonel Dárdano, fundador y director artístico.

Más adelante, se analizarán los procesos y herramientas comunicacionales, y su gestión a nivel interno, mixto y externo. También se realizará una apreciación sobre la imagen del Teatro para sus diferentes públicos: internos, mixtos y externos. Posteriormente se desarrollará un análisis FODA que permitirá establecer las fortalezas y debilidades organizacionales, así como también las oportunidades y amenazas del entorno.

Con base en la investigación y el análisis planteados en los apartados anteriores, se desarrollarán conclusiones relacionadas con la organización, con énfasis en aspectos comunicacionales. A partir de ellas, se elaborará el Plan de Comunicación Corporativa, donde se definirán los objetivos generales y específicos que se esperan obtener en el período de mayo de 2021 a abril de 2022, se determinarán los públicos objetivo, la estrategia y el mensaje clave. Asimismo, se propondrá y detallarán acciones destinadas a dar respuestas a las distintas problemáticas detectadas. Posteriormente, se presentará el cronograma y el presupuesto. En la última etapa, se establecerá la evaluación con el fin de determinar si los resultados obtenidos se corresponden con los esperados. Asimismo, sentará las bases para una segunda etapa de Comunicación estratégica.

Índice

Capítulo 1. Introducción 13
1.1. Presentación del objeto de estudio 13
1.2. Justificación de la elección del objeto de estudio 14
1.3. Marco metodológico 14
Capítulo 2. Sobre la cultura, las artes escénicas y el teatro independiente uruguayo 16
2.1. Cultura, campo cultural e industrias culturales 16
2.2. El teatro como arte escénico 20
2.2.1. El teatro en Uruguay 23
2.2.1.1. Reflexiones sobre los términos *independiente* y *profesional* 33
2.2.1.2. El teatro independiente en Uruguay 41
2.2.1.3. El arte de vivir del arte 43
2.2.2. El teatro del interior en Uruguay 49
2.2.2.1. Teatro del interior y montevideano 49
2.2.2.2. Breve historia del teatro del interior 55
2.2.2.3. Conclusiones sobre el teatro del interior 56
2.2.2.4. Consumo cultural canario 58
2.2.2.4.1. Consumo cultural en la ciudad de Canelones 61
2.2.3. El arte y la educación 65
2.3. Análisis del entorno competitivo 71
2.3.1. Elencos teatrales 74
2.3.2. Salas y espacios culturales 75
2.3.3. Talleres artísticos y culturales 78
2.4. Análisis PEST 80
2.4.1. Entorno político-legal 81
2.4.2. Entorno económico 88
2.4.3. Entorno sociocultural 91
2.4.4. Entorno tecnológico 95
2.4.5. El impacto de la pandemia en el teatro 96
Capítulo 3. Descripción de la organización 102
3.1. Historia 102
3.2. Filosofía corporativa 107
3.3. Estructura organizacional 110

3.4. Actividades y servicios 118
3.4.1. Compañía teatral 118
3.4.2. Propuesta educativa 125
3.4.3. Sala 127
3.4.4. Eslabón durante la pandemia 130
3.5. Financiamiento 133
3.5.1. Sistema de asociados 134
Capítulo 4. *Stakeholders* y públicos 138
4.1. Identificación y jerarquización de *stakeholders* 138
4.2. Identificación y jerarquización de públicos 150
Capítulo 5. Diagnóstico de la organización 153
5.1. Identidad corporativa 153
5.1.1. Identidad verbal 154
5.1.2. Identidad visual 157
5.1.3. Identidad ambiental 163
5.2. Cultura corporativa 166
5.2.1. La figura de Leonel Dárdano 173
5.3. Análisis de los procesos y herramientas comunicacionales 178
5.3.1. Comunicación interna 179
5.3.1.1. Comunicación con públicos internos 180
5.3.1.2. Comunicación con públicos mixtos 182
5.3.2. Comunicación externa 184
5.3.2.1. Comunicación con los espectadores 185
5.3.2.2. Comunicación con docentes y artistas terceros 185
5.3.2.3. Comunicación con organizaciones culturales 185
5.3.2.4. Comunicación con organizaciones del sector 186
5.3.2.5. Comunicación con organizaciones gubernamentales 186
5.3.2.6. Comunicación con los medios de comunicación 186
5.3.2.7. Comunicación con las instituciones educativas 188
5.3.3. Presencia digital 189
5.4. Apreciación de la imagen 193
5.5. Análisis FODA 202
5.6. Conclusiones del diagnóstico 204
Capítulo 6. Plan estratégico de Comunicación 206

6.1. Cuadro integral de mando 207
6.2. Objetivos 208
6.2.1. Eje precomunicacional 208
6.2.2. Eje identitario 208
6.2.3. Eje formación de públicos 209
6.2.4. Eje solvencia económica 210
6.3. Estrategia 210
6.4. Públicos objetivo 211
6.5. Mensaje clave 212
6.6. Plan de acción: tácticas y herramientas de comunicación 213
6.6.1. Construyendo Eslabón 213
6.6.1.1. Primera reunión 214
6.6.1.2. Segunda reunión 215
6.6.1.3. Tercera reunión 218
6.6.2. Un Teatro, mil historias 219
6.6.3. Página web institucional 221
6.6.4. Manual de identidad corporativa visual 223
6.6.5. Secretos teatrales 224
6.6.6. Campaña digital #ViviEslabón 225
6.6.7. Desayuno creativo 227
6.6.8. Canelones cultural 228
6.6.9. Eslabón amigo 229
6.7. Cronograma 232
6.8. Presupuesto 233
6.9. Evaluación 234
Capítulo 7. Referencias 236
7.1. Referencias bibliográficas 236
7.1.1. Referencias académicas 236
7.1.2. Referencias vinculadas al objeto de estudio 236
7.2. Referencias electrónicas 236
7.2.1. Referencias académicas 237
7.2.2. Referencias vinculadas al objeto de estudio 237
7.2.2.1. Teatro Eslabón 238
7.2.2.2. Organizaciones estatales 238

7.2.2.3. Organizaciones del sector 243
7.2.2.4. Investigaciones y estudios del sector 243
7.2.2.5. Medios de comunicación 245
7.2.2.6. Fuentes variadas 249
Capítulo 8. Anexos 250
8.1. Notas sobre observación participante 250
8.2. Fotografías de la sede 255
8.3. Aplicaciones del imagotipo y el isotipo 269
8.4. Sondeo de opinión dirigido a públicos mixto y externo 278
8.5. Tablas, gráficas y mapas 287
8.5.1. Obras, nominaciones, premios, reconocimientos y eventos de Teatro Eslabón 287
8.5.2. Grupos y elencos de teatro del interior 294
8.5.3. Gráficas sobre producción de la compañía teatral 300
8.5.4. Artistas y grupos presentados en Teatro Eslabón 301
8.5.5. Atributos de Eslabón según sondeo de opinión 302
8.5.6. Mapa de la ciudad de Canelones 303
8.5.7. Investigaciones sobre teatro del interior 304
8.5.8. Principios generales del teatro independiente uruguayo 305
8.5.9. Evolución de matrículas del Bachillerato Arte y Expresión 2008-2018 306
8.5.10. Oferta académica terciaria y universitaria en artes 308
8.6. Propuesta de evaluación 310
8.6.1. Construyendo Eslabón 310
8.6.2. Un Teatro, mil historias 311
8.6.3. Página web institucional 312
8.6.4. Manual de identidad corporativa visual 313
8.6.5. Secretos teatrales 314
8.6.6. Desayuno creativo 315
8.6.7. Canelones cultural 316
8.6.8. Eslabón amigo 317
8.7. Presupuestos 318
8.8. Figuras 319
8.9. Autorización de uso de elementos terceros 321
8.10. Entrevistas 322

8.10.1. Entrevistas a miembros de la organización 325
8.10.1.1. Entrevista de perfil a Leonel Dárdano (fragmento) 325
8.10.1.2. Entrevista a Leonel Dárdano - primera 330
8.10.1.3. Entrevista a Leonel Dárdano - segunda 359
8.10.1.4. Entrevista a Leonel Dárdano - tercera 367
8.10.1.5. Entrevista a Leonel Dárdano - cuarta 370
8.10.1.6. Entrevista a Patricia Pereira - primera 373
8.10.1.7. Entrevista a Patricia Pereira - segunda 411
8.10.1.8. Entrevista a Patricia Pereira - tercera 413
8.10.1.9. Entrevista a Lucía Montenegro 424
8.10.1.10. Entrevista a Carolina Pereyra 429
8.10.1.11. Entrevista a Micaela Lucas 433
8.10.1.12. Entrevista a Federico Rodríguez 438
8.10.1.13. Entrevista a Alfonsina Astorga 441
8.10.1.14. Entrevista a Carlos Sorriba 448
8.10.1.15. Entrevista a Jorge Gallero 477
8.10.2. Entrevistas a socios, espectadores, alumnos, exalumnos, padres de alumnos y potenciales espectadores 489
8.10.2.1. Entrevista a Francisco Astorga 490
8.10.2.2. Entrevista a Rosario Bianchi 493
8.10.2.3. Entrevista a Ana Bonizzi 494
8.10.2.4. Entrevista a Betiana Cabrera 500
8.10.2.5. Entrevista a Cristina Cheol 502
8.10.2.6. Entrevista a María del Carmen Gilino 504
8.10.2.7. Entrevista a Luis Izzi 506
8.10.2.8. Entrevista a Andrea Silveira 508
8.10.2.9. Entrevista a Mayra Prandi 509
8.10.2.10. Entrevista a Olga Rocca 511
8.10.2.11. Entrevista a María Vigo Rocca 514
8.10.2.12. Entrevista a Santiago Vigo Rocca 518
8.10.3. Entrevistas a exmiembros de la organización, competencia y otros actores de Canelones 520
8.10.3.1. Entrevista a Nelson Castillo 520
8.10.3.2. Entrevista a Oscar Correa 524

8.10.3.3. Entrevista a Rosanna Ligüera 547
8.10.3.4. Entrevista a Irinia Cuello 549
8.10.3.5. Entrevista a Gastón Damián 552
8.10.3.6. Entrevista a Adriana González 556
8.10.3.7. Entrevista a Leandro Trasante 559
8.10.3.8. Entrevista a Alfredo Fernández 563
8.10.3.9. Entrevista a Mercedes Patrón 569
8.10.4. Entrevistas a organizaciones gubernamentales 575
8.10.4.1. Entrevista a Álvaro Ahunchain 575
8.10.5. Entrevistas a organizaciones del sector de actividad 590
8.10.5.1. Entrevista a Mercedes Rusch 590
8.10.5.2. Entrevista a María Rosa Carbajal 615
8.10.5.3. Entrevista a Alicia Dogliotti 624
8.10.5.4. Entrevista a Alexis Buenseñor 627
8.10.5.5. Entrevista a Washington Sassi 633
8.10.5.6. Entrevista a Gustavo Zidan 637
8.10.6. Entrevistas a grupos de teatro del interior 655
8.10.6.1. Entrevista a Alejandra Weingle 655
8.10.6.2. Entrevista a Darío Lapaz 660
8.10.6.3. Entrevista a Leonardo Martínez 667
8.10.6.4. Entrevista a Juan Frache 672
8.10.6.5. Entrevista a Sandra Casas 680
8.10.6.6. Entrevista a Raúl de Souza 685
8.10.6.7. Entrevista a Horacio Merlo 689
8.10.6.8. Entrevista a Estela Golovchenko 697
8.10.6.9. Entrevista a Roberto Buschiazz 700
8.10.7. Entrevistas a otros actores del sector de actividad 704
8.10.7.1. Entrevista a Roger Mirza 704
8.10.7.2. Entrevista a Gustavo Remedi 720
8.10.7.3. Entrevista a María Pollak 723
8.10.7.4. Entrevista a Silvia Viroga 727
8.10.7.5. Entrevista a Tabaré Rivero 729
8.10.7.6. Entrevista a Laura Pouso 738
8.10.7.7. Entrevista a Fabián Barros 761

Capítulo 1. Introducción

1.1. Presentación del objeto de estudio

La presente investigación se centra en Teatro Eslabón[1], una sociedad civil sin fines de lucro, ubicada en la ciudad de Canelones que se enmarca en el sector cultural, precisamente el de las artes escénicas independientes[2].

Desde su fundación en 1984, Eslabón comprende la "promoción y divulgación de actividades artísticas, como ser espectáculos; exposiciones; filmaciones; publicaciones; recitales; conciertos; talleres y otros, así como representación de delegaciones y compañías artísticas"[3].

Hoy, Eslabón se desempeña como una institución cultural que cuenta con una compañía teatral que produce espectáculos propios, una propuesta educativa que consta de talleres de teatro para niños, adolescente y adultos, y una sala acondicionada y equipada para dar lugar a los espectáculos de la compañía y las actividades de terceros. Se entiende por *institución cultural*, según el Ministerio de Educación y Cultura (MEC), al "organismo que desempeña una función de interés público [con] relación al quehacer del sector cultural"[4].

El surgimiento de la organización data de octubre de 1984, cuando ocho jóvenes, participantes activos en la movida cultural de la ciudad de Canelones, decidieron ampliar sus horizontes creativos y formar un grupo de teatro al que denominan Teatro Eslabón.

Con 36 años de actividad ininterrumpida, Eslabón es uno de los grupos teatrales del interior del país con mayor trayectoria. Ha puesto en escena 46 espectáculos de diversos géneros, siendo reconocidos a nivel nacional e internacional con numerosos premios, menciones y reconocimientos. También ha participado en festivales y encuentros nacionales e internacionales.

---

[1] Cuando se utilice el término *teatro* con la letra inicial en mayúscula (Teatro), se referirá a la organización. Asimismo, se referirá a ella como Teatro Eslabón o Eslabón. Cuando se utilice el término *teatro* con letra inicial minúscula (teatro), se referirá al movimiento y actividad artística o al lugar físico donde se desarrollan actividades culturales vinculadas a las artes escénicas.

[2] El carácter independiente implica que su actividad no depende a nivel artístico ni económico de ninguna organización pública o privada, sino que es gestionada de forma colectiva por sus miembros y financiada a través de recursos propios. Se definirá y analizará en profundidad el término *independiente* en el apartado 2.2.1.2 "El teatro independiente en Uruguay", p. 41.

[3] Teatro Eslabón. En línea: https://www.facebook.com/teatro.eslabon.canelones/

[4] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.bcu.gub.uy/Acerca-de-BCU/Concursos%20Externos/Relevamiento%20de%20Inst.%20e%20Infr.%20Culturales%20del%20Uruguay%20-%20MEC.pdf

La investigación analítica de Teatro Eslabón busca comprender a la organización así como las características del entorno y reflexionar sobre algunas cuestiones como el carácter de independiente, la profesionalización y el vínculo entre el teatro capitalino y el teatro del interior del Uruguay.

1.2. Justificación de la elección del objeto de estudio

La investigación sobre Teatro Eslabón constituirá la base para el desarrollo de un Programa de Comunicación Corporativa que permitirá comprender en profundidad la realidad organizacional, atender las principales falencias y/o potenciar las fortalezas a través de un Plan Estratégico de Comunicación (PEC).

La elección del objeto de estudio se fundamenta en tres aspectos. En primer lugar, la escasa investigación académica y periodística sobre las artes escénicas del interior del país. En segundo lugar, el interés de la autora de ponderar el teatro y las instituciones culturales como organizaciones de gran importancia para el desarrollo social de la población. Por último, el interés de la autora por escoger una organización de su mismo origen (canario), lo que significa, a su vez, incluir una organización no capitalina en el repertorio de trabajos académicos, cuestión poco frecuente.

Con relación a la accesibilidad, la organización se mostró abierta. Todos los integrantes estuvieron disponibles e interesados en aportar su experiencia y voz para lograr una compresión profunda del objeto de estudio.

1.3. Marco metodológico

Como primera parte del proceso de elaboración del Programa de Comunicación Corporativa, se desarrolla una investigación de corte analítico, instancia que permite obtener información relevante sobre la organización y su entorno y establecer un diagnóstico exhaustivo y consistente. Dennis L. Wilcox, Glen T. Cameron & Jordi Xifra, autores de *Relaciones Públicas. Estrategias y tácticas*, plantean que "antes de poder iniciar cualquier programa de relaciones públicas o comunicación, es necesario recopilar información y datos, e interpretarlos" (2006, p. 161). En palabras de Thierry Libaert, autor de *El plan de comunicación organizacional*, "la fase de análisis es fundamental, ya que determina las estrategias y los medios de acción. El inventario de las fortalezas y debilidades internas, conjugado con el análisis externo, debe ser objeto de la mayor atención" (2008, p. 33). En este sentido, "la búsqueda de información es determinante" (ídem).

La investigación se basó en información extraída de 59 entrevistas inéditas[5] llevadas a cabo a miembros de la organización, socios, espectadores habituales y potenciales, exalumnos y familiares de exalumnos de talleres de Eslabón, expertos, referentes y otros actores vinculados al sector de actividad de la organización elegida. Cabe señalar que no se logró concretar una entrevista con las autoridades actuales de la Dirección de Cultura de la Intendencia de Canelones[6]. No obstante, se contactó a las autoridades anteriores y se recopiló información de las actuales a través de los canales de comunicación de la entidad reguladora.

Asimismo, se analizó los canales de comunicación de la organización; se llevó a cabo una observación participante y un sondeo de opinión[7] de socios, espectadores habituales y potenciales, arrendadores habituales y potenciales, alumnos y exalumnos de talleres y ciudadanos del departamento de Canelones.

Como fuentes secundarias se recurrió a textos escritos y material audiovisual específico de la organización y el entorno: informes, estudios, investigaciones, información de sitios web y medios de comunicación, entre otros. Por otra parte, se consultó bibliografía especializada referente a comunicación y relaciones públicas.

[5] Consultar Anexo 8.10. "Entrevistas", p. 322. El orden de las entrevistas en Anexos no coincide con la aparición en el trabajo ni la fecha de realización, sino que responde a una lógica de cercanía en el vínculo con la organización.

[6] Se contactó a la Dirección General de Cultura de la Intendencia de Canelones en reiteradas ocasiones (desde setiembre de 2020 al enero de 2021) sin conseguir respuesta favorable. Se ofrecieron diferentes modalidades para llevar a cabo la entrevista e inclusive se redujo la cantidad de preguntas a responder. A nivel académico, María Forni, catedrática de Proyectos Finales de Licenciatura de la Escuela de Comunicación, Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay, elaboró una carta acreditando los estudios de la autora del trabajo y recordando la importancia de una entrevista. Sin embargo, tampoco se obtuvo respuesta.

[7] El sondeo de opinión se llevó a cabo entre el 4 de febrero al 22 de febrero de 2021 a través de la plataforma Formularios de Google. Se obtuvieron 47 respuestas. Consultar Anexo 8.4. "Sondeo de opinión dirigido a públicos mixto y externo", p. 278.

Capítulo 2. Sobre la cultura, las artes escénicas y el teatro independiente uruguayo

El Teatro Eslabón, como organización teatral, se enmarca en el campo cultural. De allí se desprenden algunos términos y conceptos centrales que se considera pertinente analizar para comprender con exhaustividad el contexto donde se enmarca la organización aquí estudiada.

2.1. Cultura, campo cultural e industrias culturales

En primer lugar, resulta relevante analizar el término *cultura* y cómo su definición influye en la forma de comprender a la organización.

Raymonds Williams, intelectual, teórico galés y miembro de la Escuela de Birmingham, aborda en *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* (2003) la etimología y la evolución histórica del término *cultura*. Originalmente, en el idioma inglés y francés, se vinculaba con el proceso de productividad, cultivo y labranza; desde comienzos del siglo XVI se extendió el concepto a un proceso de desarrollo humano y hacia el siglo XVIII y XIX fue metaforizado como cultivo, abono de la mente. El término evolucionó y adquirió un nuevo significado en el siglo XIX y XX, como sinónimo de civilización (proceso de conversión, de civilización según el modelo europeo) y sirvió como argumento para procesos de dominación y domesticación (del salvajismo a la civilización).

Williams señala tres significados del término *cultura* que se relacionan, se superponen y varían según el contexto: como "proceso general de desarrollo intelectual, espiritual y estético", como "modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general" y como "obras y prácticas de la actividad intelectual y específicamente artística" (2003, p. 91). Según el autor, la última acepción es actualmente la más difundida y engloba artes contemporáneas como la música, la literatura, la pintura, la escultura, la cinematografía y el teatro; es decir, donde es posible categorizar a Teatro Eslabón.

Por otra parte, resulta pertinente comprender el rol que ocupa la cultura a nivel social y económico. Colin Clark y Jean Fourastié, economistas franceses, dentro de su teoría de los tres sectores de actividad, incluyen a la cultura dentro del sector terciario, junto al comercio, las finanzas, las comunicaciones, el turismo, el ocio, la cultura, los espectáculos, la administración pública y los servicios públicos. Más adelante se

analizarán específicamente la contribución del arte y la cultura a la economía uruguaya: apartado 2.2.1.3 "El arte de vivir del arte"[8] y 2.4.2 "Entorno económico"[9].

El sector cultural, también llamado sector artístico-cultural, está integrado por empresas, instituciones de investigación, privadas y gubernamentales vinculadas a la creación, producción, puesta en escena y distribución de bienes y servicios culturales.[10]

En esta línea, Teixeira Coelho, Magíster en Ciencias de la Comunicación especializado en teorías de la comunicación, de la información y de políticas culturales, define, en *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*, al sistema de producción cultural como aquel "esquema de representación basado en los estudios de económica política y que propone el análisis de la dinámica cultural a partir de cuatro etapas o fases" (2009, p. 283). En primer lugar, la "fase de producción propiamente dicha del objeto cultural" (ídem). En segundo lugar, "la distribución de este producto a sus consumidores finales o a los intermedios" (ídem). En tercer lugar, "el cambio, o permuta del derecho de acceso al producto cultural por un valor en moneda" (ídem). Y en cuarto lugar, "el uso: momento de la exposición directa del producto cultural a aquellos a quienes se destina y de su apropiación por parte del público" (ídem).

Dentro del sector cultural se encuentran las organizaciones culturales que, según plantean François Colbert y Manuel Cuadrado en *Marketing de las Artes y la Cultura*, ocupan

> un lugar importante en la sociedad al transmitir una determinada identidad cultural mediante el contenido de las obras que ofrecen (valores, cuestiones sociales, tabúes), la forma como se plantea (tecnología), la intensidad de su presencia (número de espacios culturales en una ciudad), y el tipo de consumo que implica. (2003, pp. 15 y 16)

Existen dos perspectivas para definir las organizaciones culturales: reducida y amplia. La primera entiende a las organizaciones culturales como "empresas productoras y distribuidoras especializadas en artes escénicas, tales como teatro, música, opera o danza; en artes visuales localizadas en galerías y museos; en bibliotecas y en monumentos y lugares históricos" (Colbert & Cuadrado, 2003, p. 16). La segunda, incluye a "las industrias culturales (cinematografía, música y sonido, edición y

[8] Consultar apartado 2.2.1.3. "El arte de vivir del arte", p. 43.
[9] Consultar apartado 2.4.2. "Entorno económico", p. 88.
[10] La anterior definición fue elaborada por la autora, dado que no se encontró una definición oficial del Ministerio de Educación y Cultura, máxima autoridad referente en el tema a nivel nacional.

artesanía) y los medios de comunicación (radio, televisión, prensa y revistas)" (ídem). Eslabón se inscribe en la primera perspectiva.

Según la *Clasificación Industrial Internacional Uniforme revisión 4*, elaborada por el Instituto Nacional de Estadística en 2011, las actividades de Eslabón se inscriben precisamente en la división 9000.0 "Actividades de arte, entretenimiento y creatividad" y la división 8542.0 "Educación cultural". La primera incluye la "producción, promoción y participación en espectáculos en vivo, eventos o exhibiciones públicas (...) [como] producción de presentaciones de teatro, conciertos, ópera y danza[,] entre otras"[11]. La segunda, incluye la "instrucción en las artes, drama y música (...) [mediante] 'escuelas', 'estudios' o 'clases' (...) [que] proveen instrucción formalmente organizada, principalmente por pasatiempo, recreacional o con el propósito de [autodesarrollo], pero tal instrucción no concede un diploma profesional"[12].

Por su parte, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) define a las industrias creativas como "aquellas que tienen su origen en la creatividad individual y/o colectiva, las destrezas, los talentos y que tienen potencial de producir riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual"[13]. En este sentido, el término *industria* no refiere a la producción en serie, sino a la forma de organizar y estructurar la producción de un sector de actividad. El Teatro Eslabón, como organización productora de espectáculos, se inscribe en esta última concepción.

En contraposición a dicho planteo, vale referenciar el concepto de *industria cultural*, acuñado por Theodor Adorno y Max Horkheimer[14], y desarrollado en *Dialéctica de la Ilustración* (1944), que plantea la influencia del sistema capitalista en el sector cultural. Para los autores, el capitalismo desarrolló, y desarrollaría, la capacidad de producir bienes culturales de forma masiva, caracterizados por la homogeneidad, estandarización y producción en serie, despojados de reflexión y originalidad. El

[11] Instituto Nacional de Estadística. En línea: https://www.ine.gub.uy/documents/10181/33330/Notas+explicativas+CIIU+Rev.+4/f09e218f-5633-474d-b045-d265eecc4df6

[12] Ídem.

[13] Oficina de Planeamiento y Presupuesto. En línea: https://www.opp.gub.uy/sites/default/files/inline-files/15_%20Las%20industrias%20creativas%20en%20el%20desarrollo%20del%20Uruguay%20del%20futuro.pdf

[14] Adorno (filósofo judío-alemán) y Horkheimer (filósofo, sociólogo y psicólogo judío-alemán) fueron miembros de la Escuela de Frankfurt.

fenómeno de "capitalización" la cultura se abordará más adelante en el apartado 2.2.1.1 "Reflexiones sobre los términos *independiente* y *profesional*"[15].

Cabe destacar el aporte de Walter Benjamin, filósofo y crítico alemán, miembro de la Escuela de Frankfurt[16], quien plantea en el ensayo "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" que la obra de arte siempre ha sido susceptible a la reproducción. Sin embargo, a diferencia de la reproducción, la obra de arte posee un aura que la convierte en única e irrepetible, valida su autenticidad y la mantiene ligada al aquí y ahora del momento de creación. El aura es entonces "la manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)" (1989, p. 24).

Las artes escénicas suponen la particularidad de crear nuevas obras, nuevos productos continuamente. Es decir, ninguna obra es igual a otra, incluso cuando el texto, la escenografía, los participantes, el público y todos los elementos que la rodean sean los mismos. Porque cada obra posee un tiempo y espacio determinado. La escena teatral, según el autor, "es de hecho la contrapartida más resuelta respecto de una obra de arte captada íntegramente por la reproducción técnica y que incluso, como el cine, procede de ella" (op. cit., p. 36). En palabras de Roger Mirza, Doctor en Teoría e Historia de las Artes, la obra de teatro "nunca es la misma. Ni siquiera una función tras otra (...) una obra de arte viva"[17].

Benjamin señala la diferencia entre la obra de arte y su reproductibilidad técnica mediante la comparación del teatro y el cine. En primer lugar, el actor de teatro "presenta él mismo en persona al público su ejecución artística" mientras que el segundo lo hace a través de un mecanismo (cámara) (op. cit., p. 34). En segundo lugar, la lógica cinematográfica se basa en planos y enfoques previamente definidos por los cineastas lo que determina la lectura del espectador. Mientras que en el teatro es el público el responsable de la lectura, quien decide qué y cómo mirar, lo que genera que la obra sea polisémica. En tercer lugar, el actor de cine puede repetir su actuación tantas veces sea necesario para conseguir las tomas o eliminar errores, e incluso puede actuar sin correspondencia cronológica (episodios montables). Mientras que el actor de teatro actúa en vivo, pero cuenta con la posibilidad de "acomodar su actuación al público durante la función. El espectador se encuentra pues en la actitud del experto que emite

[15] Consultar apartado 2.2.1.1. "Reflexiones sobre los términos *independiente* y *profesional*", p. 33.
[16] Cabe aclarar que los planteos de Benjamin, quien es considerado uno de los exponentes más influyentes de la Escuela de Frankfurt, distan de la obra de Adorno y Horkheimer.
[17] Parise, M. (16 de junio de 2020). *Entrevista a Roger Mirza* [inédita]. Anexo 8.10.7.1, p. 718.

un dictamen sin que para ello le estorbe ningún tipo de contacto personal con el artista" (ídem).

2.2. El teatro como arte escénico

Como se mencionó, las actividades de Teatro Eslabón se inscriben dentro las artes escénicas. En este sentido, resulta pertinente definir los términos *artes escénicas* y *teatro*.

Las artes escénicas abarcan el estudio y la práctica de manifestaciones socioculturales y artísticas como el teatro, el circo, la danza y la música que se caracterizan por establecer un vínculo presencial y simultáneo entre intérprete y espectador, donde la unidad tiempo-espacio coincide. A diferencia de otras artes como la cinematográfica donde el intérprete crea la escena en un tiempo y espacio diferente al del espectador.

En la misma línea, Patrice Pavis, reconocido docente universitario francés y autor del *Diccionario del teatro* (1998), plantea que las artes escénicas "están ligadas a la representación directa, no diferida o recibida a través de un medio de comunicación (...), son 'conformadas', creadas directamente, *hic et nunc*, para un público que asiste (a) la representación"[18]. Y agrega que "no tiene ninguna importancia la forma del escenario, ni la relación escenario-sala (...), lo que cuenta es la inmediatez de la comunicación al público a través de los *performers* (actores, bailarines, cantantes, mimos, etc.)"[19]. El espectáculo en vivo es, al fin y al cabo, un encuentro directo que genera y transmite emociones entre los artistas y los espectadores. Según el autor, lo que ha cambiado a lo largo de la historia, más allá de las diferencias sociales, políticas y religiosas, es la formación en términos de lenguajes, métodos y técnicas, "las perspectivas creativas y sociales, así como los procesos de gestión y la tecnología necesaria para construir y compartir al público los espectáculos"[20].

Si bien Eslabón recibe en su sala espectáculos de variadas disciplinas (como se verá más adelante) su actividad en gran medida se orienta al teatro. Etimológicamente el término *teatro* deriva del griego *theatron* que refiere al lugar donde los espectadores se ubicaban para ver una representación, un lugar para contemplar. No obstante, para Pavis esta definición es parcial dado que sólo toma en cuenta un componente del arte: la

[18] Pavis. En línea: https://es.scribd.com/document/324955107/Diccionario-de-Teatro
[19] Ídem.
[20] Bonet & Schargorodsky. En línea: http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2019/02/La-gesti%C3%B3n-de-teatros-PDF-Final.pdf

audiencia. El autor plantea que "la riqueza infinita de formas y de tradiciones teatrales a lo largo de la historia vuelve imposible una definición, incluso muy general, del arte teatral"[21].

Por su parte, Jorge Dubatti, docente universitario, crítico e historiador teatral argentino, concibe al teatro como una manifestación convivial, es decir, "implica la práctica de un ritual de ocurrencias: artistas, técnicos y espectadores conforman un presente que no admite reproductibilidad tecnológica. Cada función, cada presente es a la vez inédito"[22].

Resulta interesante señalar las dos acepciones del término *teatro* planteadas por la Real Academia Española, institución referente sobre la regularización lingüística de la lengua anteriormente nombrada. La primera define teatro como el "edificio o sitio destinado a la representación de obras dramáticas o a otros espectáculos públicos [o] propios de la escena"[23]. Y la segunda, como "conjunto de todas las producciones dramáticas de un pueblo"[24]. Cabe aclarar que en esta investigación se utilizará el término *teatro* en estas mismas acepciones: como movimiento y actividad artística, y como lugar físico donde se desarrollan actividades culturales vinculadas a las artes escénicas.

En Uruguay cuando se habla de teatro todavía se piensa en el teatro establecido o institucionalizado, aquel que tiene lugar en las instituciones culturales, según plantea Gustavo Remedi, coordinador de *El teatro fuera de los teatros* (2014). Sin embargo, este representa "apenas una parte, ciertamente muy importante, del campo del teatro nacional [—]y latinoamericano[—], del *continuum* teatral"[25]. Dicha concepción excluye a otras manifestaciones teatrales como el teatro de calle y en la calle, teatro comunitario, teatro en tablados, teatralidades carnavalescas, teatro en la cárcel, etcétera: "son excluidas, o cuando menos marginadas/marginalizadas en relación con lo que se considera el 'teatro de verdad', el 'buen teatro', o el teatro valioso"[26].

En la misma línea, Eugenio Barba, autor, director e investigador teatral italiano contemporáneo, plantea que en muchos países "se ha constituido un archipiélago teatral (...) con frecuencia ignorado, sobre el cual nadie reflexiona, para el cual no se organizan

[21] Pavis. En línea: https://es.scribd.com/doc/294075341/Pavis-Patrice-Diccionario-Del-Teatro-Dramaturgia-Estetica-Semiologia-Tomo-01-a-k-Proc1
[22] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Pollak.pdf
[23] Real Academia Española. En línea: https://dle.rae.es/teatro
[24] Ídem.
[25] Remedi. En línea: https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/publicacion5b896eefefd7f6.40573712.pdf
[26] Ídem.

festivales ni se escriben críticas"[27]. Que se ubica, según el autor, "al margen de las tierras firmes conocidas (...), al margen del teatro tradicional, al margen también del teatro de vanguardia"[28].

Para comprender la relación entre el concepto de *teatro institucionalizado* y el *teatro marginalizado* (teatro fuera de los teatros), cabe señalar los conceptos de *lucha simbólica* de Pierre Bourdieu, *hegemonía* de Antonio Gramshi y *poder* de Michael Foucault.

Bourdieu, sociólogo francés, plantea en *Cosas dichas* (1993), que la realidad social es resultado de las percepciones de los agentes, puntos de vista que dependen de la posición que ocupen en el espacio social, sus intereses y sus *habitus*. Los agentes tienen una "captación activa del mundo", por lo que construyen nuevas percepciones (1993, p. 133). En este sentido, surgen visiones diferentes y/o antagónicas lo que conlleva luchas simbólicas por adquirir o conversar un capital simbólico (aquel que otorga legitimidad, prestigio, reconocimiento y autoridad). (Portantiero en Altamirano, 2002) Es decir, por producir e imponer la visión a través de acciones "destinadas a hacer ver y hacer valer ciertas realidades" (op. cit., p. 137). La importancia de las visiones reside en que "las categorías de percepción, los sistemas de clasificaciones, es decir, en lo esencial, las palabras, los nombres (...) construyen la realidad social tanto como la expresan" (ídem). En conclusión, las definiciones de *teatro* anteriormente planteadas son resultado de la realidad y la percepción puntual de dichos expertos.

Gramshi, filósofo, político y escritor italiano, propone un cambio en el sentido del término *hegemonía* entendida como la supremacía "ya no [basada] en el uso de la fuerza sino en la cultura y las costumbres", propone un viraje hacia lo moral, lo ético, lo ideológico y lo cultural en detrimento de lo político instrumental (op. cit., p. 115). En este sentido, la hegemonía cultural puede definirse como la capacidad que posee una clase social de hacer valer sus intereses como si fuesen los de toda la sociedad; intereses que son acepados por las clases dominadas, incluso cuando estos están en contra de los suyos.

Para Foucault, filósofo, historiador, sociólogo y psicólogo francés, el poder "se ejerce en nombre de ciertas verdades"[29] y quien lo posee crea e impone la verdad, dado que el par verdad-poder es indisoluble, según el autor. El poder puede definirse como la

[27] Ídem.
[28] Ídem.
[29] Díaz. En línea: https://www.estherdiaz.com.ar/textos/foucault_verdad.htm

capacidad de imponer su verdad como verdad para todos y sofocar las otras, sujetando así al sujeto. La verdad define lo correcto y lo incorrecto, la bondad y la maldad, lo normal y lo patológico. Es además quien controla la producción discursiva, quien selecciona quien emite discursos y cuáles son los legítimos.

Es decir, aunque el teatro institucionalizado se presenta como la única verdad es sólo una parte de la realidad, una parte de los teatros posibles. Por su lado, el teatro marginalizado lucha por hacer valer su concepción en el espacio social, por hacerse escuchar, por visibilizar lo invisible. Este análisis se puede aplicar al par teatro montevideano-teatro del interior, aspecto que se analizará en profundidad más adelante.

2.2.1. El teatro en Uruguay

La definición de los términos *teatro uruguayo* y *teatro nacional* resulta un "problema que se disemina, a su vez, en la complejidad de los criterios para la delimitación del teatro mismo como arte, así como en las ambiguas nociones de identidad y de nación"[30], teniendo en cuenta las características del nacimiento y la independencia del país, según plantea Mirza. Ante esta discusión teórica sobre los términos *teatro* y *nacional* surgen

> dificultades para marcar los límites de cualquier fenómeno histórico y cultural, es decir, a partir de qué momento se produce esa particular configuración político-geográfica-social, y el carácter convencional y consensual de toda fecha que se elija, lo que obligaría a precisar, también, a partir de qué instancia puede hablarse de una cultura propiamente uruguaya y no española ni colonial en esta región de las Indias Occidentales.[31]

Dubatti plantea la importancia de reconocer la pluralidad del término *teatro nacional*: "dentro de un mismo teatro nacional conviven diferentes conceptos, prácticas e identidades de teatro"[32]. Este planteo se vincula directamente con el de Bourdieu, quien, como ya se expuso anteriormente, señala que la realidad social es resultado de las percepciones de los agentes y se proyecta en las categorías de percepción, las categorías de clasificación, las pablaras y los nombres. (1993)

[30] Pellettieri & Mirza. En línea: https://books.google.com.uy/books?id=QijM29qhPCEC&pg

[31] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/documentos/publicaciones/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay_0.pdf

[32] Dubatti. En línea: https://www.academia.edu/16201508/Jorge_Dubatti_Introducci%C3%B3n_a_los_Estudios_Teatrales_Introducci%C3%B3n_a_los_Estudios_Teatrales

Del mismo modo, Silvia Viroga, profesora de Literatura, docente en la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) y Magíster en Teoría e Historia del Teatro, cuestiona si el término *teatro nacional* se puede relacionar con "el hecho de que teatristas, técnicos, espectadores, críticos, sean originarios del país, escriban y hablen en la lengua de la nación, elaboren un estilo nacional"[33].

La historia del teatro en Uruguay está estrechamente relacionada con la historia general del país. Establecer un origen específico resulta difícil debido a la escasez de documentación respectiva. Sin embargo, se puede afirmar que el país ha recibido teatro desde su fundación (Sansone de Martínez, 1995). Omar Ostuni, dramaturgo, docente, actor, director de teatro uruguayo, referente en el movimiento teatral de Paysandú y fundador de la Asociación de Teatros del Interior (ATI), señala que el circo rioplatense fue un "factor fundamental para el nacimiento de un teatro de temática nacional" (1993, p. 22).

Algunos críticos e historiadores señalan el comienzo del teatro en Uruguay a principios del siglo XIX con la publicación de *La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada* de Juan Francisco Martínez, en 1808. Otros, por la publicación de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y José Podestá en 1886 o por la obra del dramaturgo Florencio Sánchez en 1900. Mirza concluye que es

> preferible hablar, más que de un nacimiento puntual con un desarrollo relativamente homogéneo, de un largo e intermitente proceso de fundación de un teatro que gradualmente fue construyéndose como propio, en el imaginario colectivo de la población de esta [Banda], a medida que se constituía también su identidad, en forma discontinua y con momentos emergentes de menor o mayor duración.[34]

Jorge Pignataro Calero, crítico teatral uruguayo y autor, plantea que cuando se estudia la "breve historia"[35] del teatro en Uruguay "nadie o casi nadie debe albergar dudas acerca de la gravitación fundamental que ha tenido la década del 1940 como hito importante en su evolución y su consolidación como fenómeno cultural constitutivo de

[33] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Viroga.pdf
[34] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/documentos/publicaciones/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay_0.pdf
[35] Ídem.

una personalidad propia y perfectamente diferenciada"[36] de Argentina y el teatro rioplatense.

Para mediados 1950 el sistema teatral uruguayo ya se encontraba consolidado, "con diversidad de espectáculos, dramaturgos, actores, directores, grupos, escuelas, salas, crítica y público"[37]. El surgimiento de teatros independientes, a partir de 1937, como Teatro del Pueblo, Teatro Universitario, El Tinglado, El Galpón, Club de Teatro, La Máscara, Teatro Circular, Teatro Moderno, Taller de Teatro, Teatro Universal, Teatro Uno; la creación de la Comedia Nacional en 1947; la fundación de la Escuela Municipal de Arte Dramático (actual Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático) en 1949 y algunas escuelas de grupos de teatro independiente aportaron continuidad a la actividad que resultaron decisivos en el proceso de consolidación. Tema que se profundizará en el apartado 2.2.1.2 "El teatro independiente en Uruguay"[38].

El teatro uruguayo "ha sido nutrido durante el siglo XX por un teatro independiente vigoroso y fermental que continúa siendo polea cultural, creativa y social de los intereses uruguayos y universales"[39]. Actualmente "es uno de los más importantes en Latinoamérica. Con más de 70 salas operativas, la cartelera es llamativamente extensa y variada con espectáculos clásicos y modernos para los gustos más diversos"[40].

En palabras del MEC y el Ministerio de Turismo del Uruguay (MINTUR), el teatro "fue y es enormemente rico: desde autores nacionales hasta la temprana representación de grandes universales, una tradición de extrema sobriedad y una gran escuela de actuación"[41]. Este arte "fue resistencia, es pensamiento y es democracia. Sin su teatro, desde el circo hasta la Comedia Nacional y el teatro independiente, el Uruguay no sería el que es"[42]. En la misma línea, Laura Pouso, DEA y Máster en Artes del Espectáculo opción teatro, Licenciada en Artes del Espectáculo opción teatro, actriz y asesora académica de la EMAD, y gestora cultural, señaló que "el teatro uruguayo se caracteriza por la permanencia y la defensa de la permanencia artística"[43] y agregó que

[36] Ídem.
[37] Ídem.
[38] Consultar apartado 2.2.1.2. "El teatro independiente en Uruguay", p. 41.
[39] Ministerio de Turismo. En línea: https://turismo.gub.uy/index.php/uruguay-es/teatro
[40] Ídem.
[41] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/documentos/publicaciones/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay_0.pdf
[42] Ídem.
[43] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, p. 748.

"la noción de *repertorio* está presente en nuestro país, es decir, mantener en cartelera una serie de autores clásicos universales, eso es algo que caracteriza al Uruguay"[44].

Con relación a las cifras, según el informe *Relevamiento de instituciones e infraestructuras culturales del Uruguay* elaborado en 2012 por el MEC existen 96 teatros que representan el 6% de las ofertas culturales a nivel nacional, y 97 salas y escenarios, que representan también el 6%. En este documento se entiende por teatro aquel "establecimiento abierto al público, donde regularmente son representadas obras teatrales, de danza y/o performances para un significativo número de espectadores"[45] y por salas y escenarios aquellos "espacios físicos que posibilitan el desarrollo de espectáculos escénicos, ya sean de música, teatro o danza; pero que no constituyen salas teatrales en el sentido antes mencionado"[46].

Con relación al relevamiento de elencos teatrales existentes en el país solamente se accedió a datos del interior, información que será analizada más adelante, debido a la inexistencia de un informe que releve estos datos capitalinos por parte del MEC o la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI).

El campo teatral uruguayo, en línea con el planteo de Bourdieu (1993), se compone de dos grandes grupos de agentes: teatro público y teatro privado. El primero se encuentra representado por la Comedia Nacional, la Comedia Municipal de Colonia, la Comedia Municipal de Flores, la Comedia Departamental de Lavalleja y la Comedia Municipal de Treinta y Tres, la primera depende de la Intendencia de Montevideo y las últimas tres de los gobiernos departamentales homónimos.

En el segundo agente se puede diferenciar aquellos que persiguen fines comerciales (teatro comercial) y aquellos sin ánimo de lucro (teatro independiente). En cuanto a la relación elenco-sala cabe aclarar que existen elencos teatrales que no poseen sala propia y, del mismo modo, salas teatrales que no poseen elenco propio.

Otras organizaciones que participan en la puja de intereses en el campo teatral son las asociaciones y gremiales de elencos, salas teatrales, dramaturgos y críticos: la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), la Asociación de Teatros del Interior (ATI), la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), la Asociación de críticos teatrales del Uruguay

[44] Ídem.
[45] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.bcu.gub.uy/Acerca-de-BCU/Concursos%20Externos/Relevamiento%20de%20Inst.%20e%20Infr.%20Culturales%20del%20Uruguay%20-%20MEC.pdf
[46] Ídem.

(ACTU) y la Liga de Artes Escénicas del Litoral. A simple vista puede parecer repetitiva la funcionalidad de la FUTI y la ATI teniendo en cuenta que la mayoría de los teatros del interior son teatros independientes, sin embargo, es relevante analizar la situación.

La Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) fue fundada en 1947 por cinco grupos de teatro independiente montevideano y actualmente nuclea a 19 grupos[47] del mismo origen. Tal y como se describe, la FUTI no opera a nivel nacional como lo indica su nombre, sino solamente en la capital.

Ante la exclusión de los teatros independientes del interior del país, estos organizaron en 1983 en la ciudad de Paysandú, el Primer Encuentro de Teatros del Interior cuyo objetivo fue fomentar el "acercamiento entre los grupos, conocimiento mutuo, intercambio de experiencias, estudio y búsqueda conjunta de soluciones a la problemática del teatro del interior"[48] y "lograr la forma de acrecentar en lo posible el nivel, medios y alcance de la siembra cultural que realizan con su actividad, los grupos del interior"[49]. En 1984 organizaron el Segundo Encuentro de Teatros del Interior y finalmente en 1986 se consolidaron como organización, a la que denominaron Asociación de Teatros del Interior. Actualmente ATI a 33 grupos[50] de distintas localidades del país con diferentes realidades: compañías con y sin sala propia, compañías con y sin personería jurídica.

En la misma línea de análisis, cabe destacar que la Asociación de críticos teatrales del Uruguay está integrada únicamente por críticos montevideanos. Según expresó Patricia Pereira[51], actriz y exdocente de Teatro Eslabón, "los críticos del teatro del Uruguay no salen al interior a ver teatro, esa es la realidad. (...) en el único momento que salen a ver teatro del interior es [en] la Bienal [de Teatros del Interior][52] y [los

[47] Consultar grupos integrantes de FUTI en http://futiweb.blogspot.com/
[48] Asociación de Teatros del Interior. En línea: https://ati.com.uy/actividades/primer-encuentro-de-teatros-del-interior/
[49] Ídem.
[50] Consultar grupos integrantes de ATI en https://ati.com.uy/socios/
[51] Con el fin de facilitar la lectura, a partir de aquí se referirá a dicha persona por su nombre y apellido, dada la existencia de otra integrante en la organización con un apellido similar (Carolina Pereyra, su hermana). Cabe señalar que en ocasiones, sobre todo en notas de prensa, es nombrada por su nombre completo: Patricia Pereira Sorriba, lo que permite vincularla con el reconocido actor Carlos Sorriba, su tío. Dada la naturaleza de este trabajo cabe aclarar que Patricia Pereira es Licenciada en Comunicación.
[52] La Bienal de Teatros del Interior es denominada, en ocasiones, como bienal, bienal de teatro del interior, bienal del teatro del interior, bienal de la asociación de teatros del interior, bienal de Paysandú, encuentros bienales, encuentros nacionales bienales y espectáculos bienales.

Encuentros] regionales[53]"[54]. En la misma línea, Mercedes Rusch, secretaria general de ATI, expresó que los críticos de ACTU "no pueden ver todo lo que hay en teatro del interior porque no está en la estructura de ellos viajar y no son una institución que tenga otros recursos más que los que se autogestionan como cualquiera"[55]. Sin embargo, María Rosa Carbajal, presidente de ACTU, expresó que "no hay nada para cuestionar [en el nombre de la organización]. La asociación es de críticos teatrales del Uruguay. (...) [Los] socios de ACTU [son] los críticos de todo el país. (...) No hay críticos en todos los departamentos y es así que [desde] Montevideo viajamos a otros departamentos"[56].

Cabe señalar que la incoherencia de algunos términos en el nombre de organizaciones —tal y como se señaló anteriormente: *uruguaya* en la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, y *Uruguay* en la Asociación de críticos teatrales del Uruguay— también se observa en la Comedia Nacional, teniendo en cuenta que depende administrativamente de la Intendencia de Montevideo y no del gobierno nacional.

Con relación a los eventos de teatro (festivales, ciclos y premiaciones) existen más de veinte, destacan los Premios Florencio[57], la Bienal de Teatros del Interior, los Encuentros regionales de Teatros del Interior, la Muestra Iberoamericana de Teatro de Montevideo, la Muestra Nacional de Teatro de Punta del Este, el Festival del Litoral y más allá, el Perimetral - Muestra Internacional de Teatro y el Festival Internacional de Teatro Unipersonal del Uruguay.

Cabe destacar que en el informe *Festivales escénicos de Uruguay* elaborado en 2016 por el MEC no figuran la Bienal de Teatros del Interior ni los Encuentros regionales de Teatros del Interior. Al respecto, Rusch expresó que es "cosa extraña [que] las regionales y las bienales no [estén en el informe], lo hemos reclamado como festival y [nos dicen] que 'Sí, que hoy, que mañana', desde el 2016 y a estas nuevas autoridades también se le solicitó y no lo incorporaron. No sé por qué"[58].

---

[53] Los Encuentros regionales de Teatros del Interior son denominados, en ocasiones, como encuentros regionales, regionales, encuentros regionales de teatro del interior y encuentros regionales del teatro del interior.
[54] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 388.
[55] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 596.
[56] Parise, M. (15 de enero de 2021). *Entrevista a María Rosa Carbajal* [inédita]. Anexo 8.10.5.2, p. 620.
[57] Los Premios Florencio son denominados, en ocasiones, como Premios Florencios, Florencio o Florencios.
[58] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 595.

Los Premios Florencio, en honor al dramaturgo uruguayo Florencio Sánchez, son la máxima ceremonia anual de galardón para los artistas del teatro desde 1962. El jurado se encuentra a cargo de la Asociación de críticos teatrales del Uruguay. Las categorías son: Espectáculo, Director, Actor Principal, Actriz Principal, Actor de reparto, Actriz de reparto, Texto de autor nacional, Vestuario, Escenografía y Música. En algunas oportunidades se han entregado Premios Florencio a la Ambientación sonora, Espectáculos Infantiles y Florencio del Público.[59] Cada dos años se entregan premios a los teatros del interior en las siguientes categorías: Espectáculo, Director, Actor, Actriz, Iluminación, Vestuario y Maquillaje. No se encontró un registro sobre el año de inicio. Además, según notas de prensa, la cantidad de categorías se ha incrementado año a año.

Según Mirza, quien participó en la creación de categorías específicas para los teatros del interior mientras formaba parte de ACTU, el objetivo consiste en brindar oportunidades a los teatros del interior teniendo en cuenta la cantidad de obras que presentan en cartelera anualmente.[60] Sin embargo, Álvaro Ahunchain, director del Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE), señaló que es un gesto del "paternalismo macrocefálico de Montevideo en detrimento de las instituciones del interior"[61] y resaltó que existen grupos teatrales del interior que poseen "calidad suficiente para competir de igual a igual con cualquier producción montevideana. Hay una discriminación producto de ese macrocefalismo que es histórico en el Uruguay y que se ha acentuado"[62].

Rusch expresó que Uruguay "es un país centralista en todos los aspectos, entonces es muy difícil"[63]. Con relación a la entrega de Premios Florencio, recordó que son entregados por ACTU, "una institución privada (...) [que] decide su funcionamiento y decide sus objetivos"[64]. Y agregó: "Si bien es muy lindo lo de los Florencio, [ACTU] es una institución que se encarga, que gestiona eso, el premiar, de alguna manera, o hacer una curaduría de lo que se vio en el año, es lo único que hay en Uruguay y obviamente todos tenemos en alta estima, fundamentalmente cuando lo ganamos"[65].

---

[59] Asociación de críticos teatrales del Uruguay. En línea: http://asociaciondecriticosdeteatro.blogspot.com/
[60] Parise, M. (16 de junio de 2020). *Entrevista a Roger Mirza* [inédita]. Anexo 8.10.7.1, p. 705.
[61] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, p. 582.
[62] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, p. 583.
[63] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 596.
[64] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 597.
[65] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 596.

Lucía Montenegro[66], actriz y docente de Eslabón, expresó que "los Florencio son los premios para el teatro montevideano, con alguna mención, cada dos años, al teatro del interior. Es casi un ninguneo. Recuerdo que una vez le entregaron un premio a una actriz del interior y ni siquiera recordaban el nombre"[67]. Se observan en el discurso de los entrevistados posturas dispares con relación al reconocimiento y valoración de los Premios Florencio: dichos premios generan un "cosa de amor-odio en el evento teatral. [Hay] gente que los ha directamente desconocido durante toda su trayectoria y a su vez también artistas que han sido desconocidos por el premio"[68], expresó Gustavo Zidan, productor teatral y director de Sala Verdi.

Los Encuentros regionales de Teatros del Interior y la Bienal de Teatros del Interior, por su parte, son los eventos más significativos para los grupos teatrales del interior miembros de ATI.

El primer evento surgió en 1987 como instancia previa de selección de la bienal dada la cantidad elencos en el interior del país. ATI organiza, con el apoyo de grupos teatrales locales que ofician como anfitriones, cuatro encuentros en diferentes zonas del país cada dos años. En dichas instancias los grupos teatrales presentan sus obras y son puntuados por un jurado conformado por actores y personalidades de reconocida trayectoria de las artes escénicas uruguayas. Quienes obtienen mayor puntaje, generalmente nueve o diez grupos, conforman el cronograma de la bienal.

El segundo evento, la Bienal de Teatros del Interior, tiene lugar cada dos años en la ciudad de Paysandú desde 1987 y oficia como instancia de selección para las categorías del teatro del interior de los Premios Florencio, a la vez que otorga reconocimientos propios. Cada edición lleva el nombre de personalidades del área en su honor. En dicha instancia final se presentan nuevamente las obras que son evaluadas por un jurado conformado por miembros de la Asociación de críticos teatrales del Uruguay (ACTU). Aquellos que obtienen mejores calificaciones son premiados y nominados a las categorías del teatro del interior en los Premios Florencio.

Durante el fin de semana que dura el evento, además de la puesta en escena de las obras, se realizan charlas, talleres e intercambios. Leonel Dárdano, fundador, director artístico y docente de Eslabón, expresó que "lo más interesante de todo es el

[66] Montenegro es nombrada en ocasiones, sobre todo en notas de prensa, por su nombre completo: Lucía Montenegro Castro. No se encontró fundamento como en el caso de Patricia Pereira y Carolina Pereyra.
[67] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 426.
[68] Parise, M. (17 de diciembre de 2020). *Entrevista a Gustavo Zidan* [inédita]. Anexo 8.10.5.6, p. 647.

intercambio que se produce entre todos quienes asistimos al encuentro. Nos ponemos en contacto y hablamos de lo que está pasando con el teatro en distintos puntos del país"[69]. Montenegro expresó que "para [Eslabón] es muy importante porque vamos a mostrar el trabajo (...) a nuestros compañeros, a nuestros colegas que los vemos una vez cada dos años y siempre es una fiesta estar con ellos"[70] y agregó que "tiene como toda la adrenalina de la competencia y lo lindo del encuentro con los amigos"[71]. Patricia Pereira expresó que esta instancia permite "ver qué se está haciendo en otros lugares del país"[72].

La convivencia es un elemento importante en el teatro y en los eventos del entorno teatral, como la Bienal de Teatros del Interior y los Encuentros regionales. María Pollak, actriz egresada de la EMAD, dramaturga, directora, gestora cultural, quien se desempeñó como jurado en la Bienal de Teatros del Interior de 2019, expresó que la convivencia estuvo presente entre los grupos

> propiciada por áreas comunes de alojamiento y comidas, las noches de camaradería al finalizar cada regional, fueron espacios propios de los grupos, donde caían las máscaras de los personajes y aparecían las personas. Los aspectos identitarios de cada lugar tuvieron un importante protagonismo.[73]

En la misma línea, Lorena Ronchón, actual miembro de la Comisión Fiscal de ATI, expresó que la idea de crear la Bienal de Teatros del Interior surgió "como una forma de encuentro y muestra de los diferentes elencos del interior. Las distancias y complejidad de traslado, impide muchas veces 'vernos' con la frecuencia que deseamos"[74]. Y agregó que actualmente "además de ser el punto y momento de abrazarnos, es nuestra forma de decir fuerte y claro: AQUÍ ESTAMOS"[75]

La motivación de dichos encuentros es "mostrar lo que se hace en el resto del país que no es Montevideo"[76], guiados por "frases con profundo contenido unificador y de añoranza de que las cosas sean distintas, a saber 'No se conoce lo que se hace en el

[69] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2015/09/24/teatro-eslabon-recibio-multiples-premios-en-la-xv-bienal-de-teatro-del-interior-en-paysandu-2/
[70] El Surtidor Canelones. En línea: https://www.facebook.com/watch/?v=1496543343809901
[71] Ídem.
[72] Ídem.
[73] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Pollak.pdf
[74] Asociación General de Autores del Uruguay. En línea: https://www.agadu.org/agenda.php?ag=3820
[75] Ídem.
[76] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Pollak.pdf

país' [y] 'Debemos tratar de conocernos, saber cuántos somos y qué hacemos'"[77], plantea Pollak.

Según el director artístico de Eslabón, en ATI "se ha planteado el intercambio de conocimientos técnicos, el intercambio de información, el intercambio de actores, en realizar una Comedia Nacional uruguaya del interior, pero nada de eso, lamentablemente hasta el momento, ha sido posible"[78]. Cabe señalar, que no se nombra la posibilidad de que miembros del teatro del interior integren la Comedia Nacional. ¿La supuesta creación de una Comedia Nacional uruguaya del interior no profundizaría la brecha actual? Además, señalar la incoherencia del nombre: Comedia Nacional uruguaya del interior. El carácter nacional le implica ser uruguaya y por ende no puede ser exclusivamente *del interior*.

El semanario *Brecha* expresó que la celebración de cada bienal

> pone de manifiesto la escisión (¿la mayor herida?) del teatro uruguayo: del lado de acá está Montevideo, con su exceso de grupos desarticulados mirándose, incansablemente el ombligo del lado de allá está todo el resto en forma de comunidad unida y organizada que produce, selecciona y exhibe cada dos años lo hecho, fijando sus propias reglas.[79]

En el mismo sentido, Estela Golovchenko, dramaturga, actriz, productora y docente teatral del Teatro Sin Fogón[80], señaló la necesidad de intercambio entre los grupos de teatro del interior y las dificultades que ello conlleva: "ya ni siquiera nos pertenece la posibilidad de visitarnos unos a otros, intercambiando nuestras obras, porque vivimos lejos y no tenemos medios para llegar"[81]. La dramaturga se cuestiona: "¿de cuántos artistas y creadores se está perdiendo la cultura nacional porque permanecen en sus lugares de origen indagando en la humildad de sus sueños?"[82] Aunque reconoce que el teatro del interior "se ha dado a sí mismo una instancia de crecimiento invalorable 'a pesar de que' el sintagma teatro nacional está reducido a los elencos de Montevideo"[83].

---

[77] Ídem.
[78] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 355 y 356.
[79] Diario *La Diaria*. En línea: https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/9/entre-telones/
[80] A nivel gubernamental, Golovchenko se desempeñó como Directora de Cultura de la Intendencia de Río Negro en el período 2015-2020.
[81] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Estrades.pdf
[82] Ídem.
[83] Ídem.

2.2.1.1. Reflexiones sobre los términos *independiente* y *profesional*

El término *independiente* en arte y cultura, tal y como surge en los diferentes discursos académicos, gubernamentales y de los entrevistados, posee dos principales interpretaciones: independencia financiera e independencia creativa o de contenido.

Antes de desarrollar y analizar dichas interpretaciones, cabe señalar la interpretación legislativa del término. La Ley N.º 19.821 *Teatro Independiente* define la actividad teatral independiente como aquella "que reúna las siguientes características: A) Autonomía artística, B) Gestión autónoma [y] C) Organización democrática"[84].

En línea con la primera interpretación, el carácter independiente implica que la organización es capaz de autofinanciarse. La recaudación de fondos en dichas organizaciones generalmente no logra cubrir sus costos, como consecuencia sus integrantes no perciben remuneración económica por su trabajo.

La Asociación de Teatros del Interior (ATI), a través del discurso de Rusch, expresó que el término *independiente* se relaciona con la autogestión económica, son aquellos grupos y elencos[85] que "no están directamente subvencionados, vinculados en su sostén a los gobiernos departamentales"[86]. Y agregó que en el interior "hacer teatro es ser independiente"[87]. En la misma línea, Horacio Merlo, director artístico y fundador de Teatro Itinerante de Paysandú, expresó que ser independiente significa "no [depender] de nadie, más que de nosotros mismos para hacer lo que tanto nos gusta"[88].

Por otra parte, en línea con la segunda interpretación, surgen conceptos como *crítica*, *investigación*, *experimentación*, *búsqueda* y *reflexión* al definir el término *independiente*. Para Remedi supone, además de la distancia de "los negocios o de los Estados, (...) supone un proyecto político, social y cultural, de crítica y transformación social, un teatro cercano al pueblo"[89].

En el mismo sentido, Zidan definió al teatro independiente como "caminar por una búsqueda del pensamiento, de la reflexión, del contenido filosófico e ideológico"[90]. Retomando el término *camino*, Darío Lapaz, director, iluminador y gestor cultural de Imaginateatro, señaló que ser independiente "significa un camino, una forma de vivenciar y concebir el hecho teatral desde una lógica no regulada por el mercado ni por

[84] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19821-2019
[85] En este trabajo se utilizarán los términos *grupo teatral* y *elenco teatral* como sinónimos.
[86] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 591.
[87] Ídem.
[88] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Horacio Merlo* [inédita]. Anexo 8.10.6.7, p. 689.
[89] Parise, M. (19 de noviembre de 2020). *Entrevista a Gustavo Remedi* [inédita]. Anexo 8.10.7.2, p. 720.
[90] Parise, M. (17 de diciembre de 2020). *Entrevista a Gustavo Zidan* [inédita]. Anexo 8.10.5.6, p. 642.

los lineamientos políticos de los gobiernos"[91]. En tanto, Alexis Buenseñor, presidente de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU), expresó que el término *independiente* refiere a la "libre elección de repertorio, contenido, forma, estética, elenco y/o técnicos. [Significa] generar un teatro basado en la investigación y experimentación"[92], donde el "apoyo al autor nacional así como al desarrollo de la dramaturgia uruguaya"[93] es importante.

Vale señalar que Leonardo Martínez, director artístico de Decartón, señaló que el término *independiente* tiene tres aristas: material, intelectual y creativo. La primera significa "tener un vínculo flexible con los dineros institucionales, ser independientes de realizar nuestro teatro con [aportes] públicos o sin ellos"[94]. La segunda, "estar alerta para no alimentar las cadenas de significación ni los supuestos propios del hacer teatro. Por ejemplo: 'Hago esta obra porque a la gente le va a gustar'"[95]. La tercera, "producir sentido con anclaje territorial, crear dramaturgia comprometida con los dilemas éticos y estéticos contemporáneos"[96].

Cabe señalar que, en oportunidades, las organizaciones o proyectos culturales independientes para subsistir solicitan y/o reciben apoyos económicos del Estado o de organizaciones privadas. Por lo tanto, surge entonces la pregunta: ¿qué tan independiente son? Varios entrevistados señalaron que la actividad cultural independiente, a diferencia de la comercial, primero se focaliza en los contenidos, en el proceso de creación y luego en las formas de financiación. En palabras de Juan Frache, actor de Decartón: "primero encontramos la necesidad de contar y después vemos de donde sale [el dinero] para ponerlo en escena. Si hay [dinero] se produce de una manera y si no hay se produce de otra, pero el proyecto se lleva adelante igual"[97].

La actividad independiente, al igual que toda actividad, necesita de recursos económicos para desarrollarse como tal, ya sea a través de aportes económicos de sus miembros, asociados, organizaciones privadas o el Estado. En palabras de Carbajal: "el llamado *teatro independiente* debe mantenerse por lo cual cobra una entrada. (...) Puede ser a la gorra, entrada u otra forma de pago (convenios, tarjetas de crédito), la forma de

[91] Parise, M. (23 de enero de 2021). *Entrevista a Darío Lapaz* [inédita]. Anexo 8.10.6.2, p. 660.
[92] Parise, M. (14 de enero de 2021). *Entrevista a Alexis Buenseñor* [inédita]. Anexo 8.10.5.4, p. 627.
[93] Ídem.
[94] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Leonardo Martínez* [inédita]. Anexo 8.10.6.3, p. 667.
[95] Ídem.
[96] Ídem.
[97] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Juan Frache* [inédita]. Anexo 8.10.6.4, p. 672.

subsistir es por medio de una retribución económica"[98] y agregó que actualmente "se habla con prurito de lo comercial, lo cual no es un invento de hoy, sino que desde épocas remotas los artistas necesitaron sustento [económico] o de lo contrario vivieron y murieron en la indigencia"[99]. En esta línea, Martínez, señaló que *independiente* "es una categoría tramposa, ilusoria, ya que de forma directa o indirecta, todos dependemos del hacer de todos"[100].

Con relación al vínculo del teatro independiente con el comercial, Dárdano señaló "el teatro comercial también puede ser independiente"[101]. En la misma línea, Golovchenko, expresó que "hay teatro independiente comercial y hay teatro comercial independiente"[102].

Al comparar el teatro independiente respecto al comercial surgió en el discurso de varios entrevistados el concepto de *pureza* y *valor artístico* asociado al teatro independiente en contraposición al concepto de *banalidad* y *entretenimiento* vinculado al teatro comercial.

En referencia a ello, Montenegro expresó que generalmente el teatro independiente es considerado "más valioso"[103] a nivel artístico porque busca "realizar un teatro más 'profundo', en el sentido de que [apunta] a impulsar el pensamiento, generar interrogantes, movimientos de ideas, hablar de la condición humana. El teatro comercial solo entretiene y tiene como objetivo principal el dinero"[104], expresó la actriz. Carolina Pereyra[105], actriz y docente de Teatro Eslabón, por su parte, expresó que el teatro independiente "va más allá de lo 'digerible'"[106], como define al teatro comercial, "y apunta a un trabajo más de laboratorio, investigación y análisis"[107]. En esta línea, Carlos Sorriba, fundador y docente de Eslabón, señaló que el Teatro es "una gran usina

[98] Parise, M. (15 de enero de 2021). *Entrevista a María Rosa Carbajal* [inédita]. Anexo 8.10.5.2, p. 616.
[99] Ídem.
[100] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Leonardo Martínez* [inédita]. Anexo 8.10.6.3, p. 667.
[101] Parise, M. (12 de diciembre de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.4, p. 367.
[102] Parise, M. (11 de enero de 2021). *Entrevista a Estela Golovchenko* [inédita]. Anexo 8.10.6.8, p. 697.
[103] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 424.
[104] Ídem.
[105] Con el fin de facilitar la lectura, a partir de aquí se referirá a dicha persona por su nombre y apellido, dada la existencia de otra integrante en la organización con un apellido similar (Patricia Pereira, su hermana). Cabe señalar que en ocasiones, sobre todo en notas de prensa, es nombrada por su nombre completo: Carolina Pereyra Sorriba, lo que permite vincularla con el reconocido actor Carlos Sorriba, su tío.
[106] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 429.
[107] Ídem.

donde se generan productos teatrales (...) [A] Eslabón lo veo como una gran fábrica, es una especie de laboratorio donde se conjugan un montón de factores"[108].

En el mismo sentido, según Carbajal, existe, en contraposición al teatro independiente

> un teatro comercial [con] obras más ligeras de contenido, textos poco comprometidos que congregan a un público que no se acerca al teatro de arte y sí a esta manifestación o tendencia teatral donde la risa fácil es su primordial ingrediente. Si la búsqueda de la risa viene acompañada de un elenco donde existen [personalidades mediáticas] tanto mejor a los intereses comerciales.[109]

Con relación al término *pureza*, Sandra Casas, secretaria y exactriz de Pequeño Teatro de Durazno, señaló que el teatro independiente "es más real, por lo tanto, es más puro"[110]. Sin embargo, Carbajal expresó que no sabe "si encaja el término *puro* [al analizar el teatro independiente]. Hablaría de formas diferentes de manifestarse el teatro y los caminos que cada integrante o integrantes de este colectivo elige para sus propósitos"[111].

Otros entrevistados plantearon que esta atribución generalizada, por llamarlo de algún modo, no es real. Dárdano expresó que "tanto el independiente como el comercial pueden ser muy valiosos o de poca valía. La diferencia está en que, por lo general, el independiente elige sus obras por la importancia dramática o temática sin importar los resultados económicos"[112]. En la misma línea, Golovchenko señaló que "no se trata ni de pureza ni de valor artístico [cuando se habla de teatro independiente y teatro comercial], se trata de objetivos"[113].

A nivel histórico, según señala Pignataro Calero en *La aventura del teatro independiente*, el concepto de *independiente* "ha encontrado en cada etapa recorrida y en cada hito de su historia, las articulaciones necesarias para ir precisando y ajustando una definición de su labor, su naturaleza y sus fines que justificara su existencia" (1997, p. 13). Asimismo, señaló que teóricos, críticos, investigadores y participantes han vinculado el concepto con otros como "vocacional, '*amateur*', popular, libre,

[108] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 456.
[109] Parise, M. (15 de enero de 2021). *Entrevista a María Rosa Carbajal* [inédita]. Anexo 8.10.5.2, p. 616.
[110] Parise, M. (7 de enero de 2021). *Entrevista a Sandra Casas* [inédita]. Anexo 8.10.6.5, p. 680.
[111] Parise, M. (15 de enero de 2021). *Entrevista a María Rosa Carbajal* [inédita]. Anexo 8.10.5.2, p. 616.
[112] Parise, M. (12 de diciembre de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.4, p. 367.
[113] Parise, M. (11 de enero de 2021). *Entrevista a Estela Golovchenko* [inédita]. Anexo 8.10.6.8, p. 697.

filodramático, de aficionados, experimental, de vanguardia, del pueblo, etc." (ídem). En particular destaca, según el autor, la asociación del teatro independiente con el término *no profesional* (1968).

La Real Academia Española presenta dos acepciones para el término *profesional*. En primer lugar, como aquella persona "que practica habitualmente una actividad, incluso delictiva, de la cual vive"[114] y en segundo, como aquella "que ejerce su profesión con capacidad y aplicación relevantes"[115].

Pignataro Calero señala en *La aventura del teatro independiente* que la problemática sobre la concepción del *profesionalismo* y su asociación con términos como *amateur* o *aficionado* incidió en la definición misma de teatro independiente. En este sentido, cita a Jean Jacques Bernard, crítico y dramaturgo francés, quien expresó que en la actividad de los no profesionales se observa que "su oficio es su vida, pero lo practican desinteresadamente y la mayoría tiene otra actividad que subviene a su existencia, aunque algunos se vuelvan profesionales, que no es lo frecuente, pues su formación y su ambiente son también otros" y señala que para el profesional "el teatro es su trabajo, su oficina, para el ['*amateur*'] su distracción, su escape" (1997, p. 19).

Lluis Bonet y Héctor Schargorodsky, destacados profesionales españoles en gestión cultural, plantean que en el ámbito cultural "el salario no lo es todo. Las recompensas pueden ser de naturaleza simbólica o ligada al proyecto. Este tipo de remuneración es especialmente utilizada en las organizaciones sin fines de lucro formadas por colectivos que comparten un proyecto artístico"[116].

En referencia al término *profesional*, Dárdano expresó que "depende cómo manejemos lo *profesional*, porque en la medida que uno realiza un trabajo que no cobra no podríamos decir que somos profesionales"[117]. Y agregó que "en realidad profesión también está relacionado con un medio de vida, pero para nosotros es realmente un medio de vida, no podríamos estar sin hacerlo"[118].

Por su parte, Patricia Pereira agregó que la persona se constituye como "profesional no solamente por la calidad, por la forma, sino también porque vivís de lo

[114] Real Academia Española. En línea: https://dle.rae.es/profesional
[115] Ídem.
[116] Bonet & Schargorodsky. En línea: http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2019/02/La-gesti%C3%B3n-de-teatros-PDF-Final.pdf
[117] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 335.
[118] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, pp. 335 y 336.

que hacés. Ahí es cuando te construís como profesional, en general"[119]. Y añadió que actualmente en "Eslabón, los que estamos en Eslabón somos muy profesionales desde la calidad y del compromiso, pero no estamos pudiendo vivir de lo que hacemos, como el 90% de artistas del país"[120].

Jorge Gallero, representante de Teatro Eslabón frente a ATI, señaló que el término *profesional* es

> un término tramposo porque en realidad profesional es aquel que vive de su trabajo, de su arte, de su profesión. Ser actor es una profesión, por lo tanto, el que vive de su profesión es profesional. Pero, artísticamente hablando, el profesional también es aquel que aunque no pueda vivir de su profesión trabaja tan fieramente, con tanta autocrítica, estudiando tanto, que también se transforma en un profesional a la hora de mostrar su producto.[121]

En línea con la segunda acepción, el término *profesional* se asocia generalmente con la calidad del producto o servicio, entendiendo que quien se encuentra a cargo posee conocimientos, formación, responsabilidad y disposición para obtener mejores resultados.

En este sentido, Rusch expresó que "el profesional no es solo el que vive [de esa actividad], que es la definición cortoplacista de profesional. (...) El profesional en un área es el que se hace responsable de lo que hace. Hay gente que tiene un título universitario y no es profesional, para definírtelo por la negativa"[122]. Y agregó:

> profesional en el teatro es el que se dedica a eso (...) para ser profesional, para ser responsable tenés que dedicar el pienso, el físico, la organización de tu vida. Lo mínimo que uno piensa es que tienen que tener retorno económico para tener una vida digna y poder seguir haciendo eso, porque es un círculo vicioso. Entonces, ahí si me uno a [la definición de] que profesional es el que gana [dinero], el que se sustenta con eso. Entonces, por supuesto que es un objetivo para todos los artistas del mundo, y ahí van todos los que generan [arte], todos los creativos que generan contenido con cualquier expresión artística, creo que el primer paso es que puedan vivir de eso.[123]

[119] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 386.
[120] Ídem.
[121] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 477.
[122] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, pp. 605 y 606.
[123] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 606.

Para Frache ser profesional es "poner el cuerpo y el alma en el escenario. Mejorar la técnica y afinar el instrumento en cada proceso. Comprender el rol que ocupa este lenguaje en la construcción de sentido"[124]. Roberto Buschiazz, director y fundador de Teatro Sin Fogón, expresó que ser profesional en teatro "en el interior del país (...) quiere decir amar mucho lo que se hace sin esperar demasiado [a cambio]"[125]. Tabaré Rivero, actor, director de teatro y músico de la banda La Tabaré, expresó, en esta línea, que el teatro independiente "nunca es un *hobby*. El teatro independiente aunque no tenga un sustento económico, aunque no llegue un actor a fin de mes es casi te diría más profesional en cuanto al cumplimiento con la labor que [cualquier] oficinista"[126]. En resumen, asociado al concepto de *profesional* se encuentran otros como *compromiso, entrega, dedicación, respeto, responsabilidad, formación* y *pasión*.

El hecho de que el teatro independiente en general sea considerado no profesional, en el sentido de la primera acepción, en la mayoría de los casos, no compromete la calidad de los productos artísticos producidos. Al respecto, Ahunchain expresó que "muchas veces las limitaciones económicas han obrado al revés, han sido favorables porque han permitido el surgimiento de propuestas de menor costo de producción pero más creativas"[127]. En esta línea, comentó que "Uruguay fue uno de los primeros países que indagó en la idea escenográfica no figurativa (...) [con] escenografías más baratas de producción y simbólicas"[128] y señaló que la "capacidad metafórica de las puestas en escena muchas veces tiene que ver con las limitaciones técnicas y ha permitido que el teatro creciera artísticamente"[129]. Mirza, por su parte, señaló el rigor y el compromiso como factores cruciales para alcanzar el profesionalismo en términos de calidad.[130]

Otra característica del teatro independiente es el esfuerzo humano, el *trabajo a pulmón*, concepto presente en el discurso de varios entrevistados. Washington Sassi, presidente de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), señaló que "suena raro lo de *trabajo a pulmón*. Sin embargo, es real. Para llevar adelante un grupo o institución cada integrante debe contribuir no solo con su trabajo en el escenario como

[124] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Juan Frache* [inédita]. Anexo 8.10.6.4, p. 673.
[125] Parise, M. (5 de enero de 2021). *Entrevista a Roberto Buschiazz* [inédita]. Anexo 8.10.6.9, p. 701.
[126] Parise, M. (11 de noviembre de 2020). *Entrevista a Tabaré Rivero* [inédita]. Anexo 8.10.7.5, p. 730.
[127] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, pp. 579 y 580.
[128] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, p. 580.
[129] Ídem.
[130] Parise, M. (16 de junio de 2020). *Entrevista a Roger Mirza* [inédita]. Anexo 8.10.7.1, p. 704.

actor [o] actriz, sino también con el trabajo físico"[131]. En la misma línea, Pignataro Calero resaltó el

> considerable esfuerzo humano, de los no menos considerables recursos financieros y del vasto material dramatúrgico que ha consumido y quemado la voraz usina que es el teatro independiente, donde tanta gente desinteresada y entusiasta ha militado sin reparar en sacrificios y a impulsos de un generoso e inspirado aliento humanista.[132]

Rusch, por su parte, señaló que el compromiso y el trabajo desinteresado caracterizan al teatro independiente.[133] Carolina Pereyra expresó que "ser profesional significa estar 100% comprometido con el proyecto, entregándose de cuerpo y alma, y estando dispuesto a aprender todo el tiempo"[134].

Gustavo Adolfo Ruegger, crítico teatral, expresó en una reseña sobre los 20 años de vida del teatro independiente publicada en el diario *El País* que

> independiente, vocacional o aficionado quiere decir la misma cosa: hombre o mujer que han sido picados por el microbio teatral, que le roban tiempo al sueño y al trabajo para formar y llevar adelante un grupo que se fijan una constante exigencia de repertorio, que no suben al escenario con un propósito comercial sino artístico. La diferencia con los profesionales no está solo en el oficio o en la finalidad que persiguen sino en que no reciben una remuneración por su labor y en que no están sujetos a ningún organismo oficial o privado. Sin embargo[,] esa distinción no es tajante y en los últimos años se han puesto de manifiesto [—]como resultado de la importancia que ha alcanzado el movimiento independiente[—], una tendencia a la profesionalización, no como dependencia sino como medio de vida, como fórmula para dedicarse enteramente al arte dramático. (en Pignataro Calero, 1968, pp. 21 y 22)

En definitiva, si bien no existe un consenso en el sector cultural con relación al término *profesional*, el discurso de los entrevistados permite identificar que la profesionalidad no siempre está dada por el aspecto económico sino también por la dedicación y compromiso al desarrollo del producto artístico.

Asimismo, tampoco existe una unanimidad con respecto al concepto *independiente*. Los discursos dejan en evidencia la búsqueda, de aquellos que se

[131] Parise, M. (20 de enero de 2021). *Entrevista a Washington Sassi* [inédita]. Anexo 8.10.5.5, p. 634.
[132] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/documentos/publicaciones/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay_0.pdf
[133] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 590.
[134] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 429.

consideran independientes, en distinguirse de la actividad comercial, y relacionado a ello, se identifican con el concepto de *pureza* en contraposición del de *banalidad* que caracteriza al teatro comercial, según los entrevistados.

Estas conclusiones evidencian el concepto de campo cultural planteado por Bourdieu, quien comprende a la sociedad como un conjunto de campos, es decir, espacios de juego donde se establecen relaciones entre los participantes (agentes) que implica una puja de intereses, en definitiva, una lucha por un capital simbólico.

2.2.1.2. El teatro independiente en Uruguay

El teatro independiente surgió en Uruguay, y precisamente en Montevideo, a fines de la década de 1930 como respuesta al teatro profesional y comercial que funcionaba mediante compañías españolas, italianas y argentinas que llegaban a la capital y recibían un público limitado.[135] Según Dubatti, "su génesis fue posible gracias a la fuerza con que se materializó el movimiento de teatro independiente en Uruguay a partir de 1937, al comienzo bajo el modelo propuesto en la Argentina siete años antes por Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo"[136].

En la época "había dos o tres grupos de gente que en distintos centros, apoyados por los socios, hacían trabajos teatrales. Pero movimiento teatral no existía"[137], según expresó Roberto Fontana, actor uruguayo y referente del movimiento de teatro independiente. En la misma línea, Juan Carlos Legido, dramaturgo e historiador uruguayo, señala que los comienzos del teatro independiente fueron lentos y difíciles. Se caracterizaron por

> una labor casi desconocida con uno o dos espectáculos por año, en salas alquiladas o cedidas, con un público reducido que se podía contar en un par de centenares. Sin una escuela dramática o una experiencia previa donde foguearse con verdaderos actores y directores. Llevados por el entusiasmo y la improvisación. (...) No existía orientación temática definida y la mayoría de las veces las piezas que representaban eran superiores a sus posibilidades. (1968, p. 70)

Pignataro Calero señala que con la fundación del Teatro del Pueblo del Uruguay en 1937 "ya existía una primera aproximación" al teatro independiente (1968, p. 13). En

[135] Diario *El País*. En línea: https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-444642326-1998-reportaje-a-roberto-fontana-teatro-independiente-_JM#position=1&type=item&tracking_id=5de971f1-d9b9-4e0d-842f-044c49d67680

[136] Teatro del Pueblo. (s/f). "La historia de El Galpón" [en línea]. Recuperado el 15 de febrero de 2021, de http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/dubatti001.htm

[137] INAE Uruguay. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=gddpWhf3EEs

1947, seis años más tarde, se formaron las bases de la FUTI. Sin embargo, la definición de *independiente* continuaba siendo una interrogante. La búsqueda de una definición fue abordada por los actores del movimiento y los medios masivos de comunicación. Para la década del 50 "todavía era posible encontrar rastros de confusión en cuanto al concepto de independencia" al tiempo que "ya se hablaba menos de 'aficionados', '*amateurs*', 'fiodramáticos' o similares" (op. cit., 1968, p. 20). Finalmente, en 1963, durante Segunda reunión general de Consejos Directivos de la FUTI se establecieron los llamados "Principios generales del teatro independiente uruguayo": Independencia, Teatro de arte, Teatro nacional, Teatro Popular, Organización democrática, Intercambio cultural y Militancia.[138]

El movimiento se estableció en contrapartida al teatro comercial y al teatro tradicional de la Comedia Nacional. Para ello las temáticas fueron un punto clave. Lejos de representar "asuntos plenos de sentimentalinas romanticonas"[139], el teatro independiente optó por "un sinfín de temas insertos en la problemática ciudadana más corriente"[140] donde los espectadores veían reflejadas sus preocupaciones como asuntos comerciales, diferencias de clases, intríngulis políticos al tiempo que "las revisiones históricas eran formas —entre otras muchas— de ponerse al día y modernizar el teatro"[141]. El abordaje de estas temáticas trajo como consecuencia "el crecimiento numérico de los públicos, tornando cosa corriente la prolongada permanencia de ciertos títulos en cartelera debido a la inusitada abundancia de espectadores que se sentían 'retratados' en escena"[142].

La mayoría de los "entusiastas practicantes"[143] del movimiento eran "jóvenes apasionados"[144] que eligieron seguir al pie de la letra, según Pignataro Calero, las palabras del escritor francés Romain Rolland, autor de *Teatro del pueblo* (1953). En él planteó que el teatro del pueblo no era un

> artículo a la moda, ni un juego de aficionados. Es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento; y es, por la fuerza de las cosas, en las horas de

[138] Consultar Anexo 8.5.8. "Principios generales del teatro independiente uruguayo", p. 305.
[139] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/documentos/publicaciones/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay_0.pdf
[140] Ídem.
[141] Ídem.
[142] Ídem.
[143] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/documentos/publicaciones/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay_0.pdf
[144] Ídem.

> crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida. No se incurra en equívocos. No se trata de abrir nuevamente teatros viejos, donde sólo el nombre es nuevo; teatros burgueses que intentan el cambio diciéndose populares. Se trata de erigir teatros por el pueblo y para el pueblo. Se trata de fundar un arte nuevo para un nuevo mundo.[145]

Desde su surgimiento el teatro independiente ha atravesado "variantes formales, ideológicas o estructurales"[146] pero defendiendo sus valores. Los principios generales del teatro independiente uruguayo aprobados en 1963 por la FUTI se mantienen aún vigentes.

En síntesis, el teatro independiente se constituyó como una nueva forma de expresión teatral donde se prioriza la independencia económica e ideológica de empresas privadas, la representación de temáticas sociales y políticas al tiempo que promueve la difusión de la cultura.

2.2.1.3. El arte de vivir del arte

El término *arte* posee dos principales connotaciones: entendido como capacidad y/o habilidad de desarrollar una tarea y como una manifestación cultural que se vale de elementos plásticos, lingüísticos, sonoros y corporales. El título de este apartado revela la dificultad que supone vivir exclusivamente de las manifestaciones culturales. Se entenderá vivir en su connotación de sostenibilidad económica, de medio económico de vida. Entonces: ¿es posible vivir del arte en Uruguay?

Luis Stolovich, Graciela Lescano y José Mourelle plantean en *La cultura de trabajo* que "la oferta de bienes y servicios culturales (...) requiere de un proceso de producción y distribución, de un modo semejante al que necesita cualquier otra actividad económica" (1997, p. 29). De esta forma las actividades culturales constituyen "un fenómeno económico de relevancia, que moviliza cuantosos recursos, genera riqueza y empleo" (op. cit., p. 11). El campo de la economía cultural "comprende actividades y procesos diversos, con lógicas sociales y económicas diferentes" (op. cit., p. 18).

En la misma línea, la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) expone que las industrias culturales y creativas "contribuyen a la creación, producción y transmisión de contenido simbólico y sus

[145] Ídem.
[146] Ídem.

efectos se extienden a beneficios no económicos"[147]. Por ejemplo, contribuyen "a expandir las oportunidades de la gente a participar en la vida cultural y en la promoción de la diversidad cultural"[148].

Hugo Achugar, escritor, crítico literario y director Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay en el período 2008-2015, señala en *Hacia la Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay* (2009) que es fundamental "establecer con precisión y de modo desagregado cuál es el aporte del sector cultural en la economía nacional (...) No [sólo conocer el] valor agregado ni [lo que] representa a nivel del PBI, sino a la creación de empleo directo e indirecto"[149].

Según Stolovich, Lescano y Mourelle, la fuerza de trabajo constituye uno de los principales factores en la producción cultural, a pesar de la incorporación de tecnologías "el trabajo calificado (creativo, artístico) es (...) decisivo" (1997, p. 31). Los autores señalan tres categorías profesionales que intervienen en el proceso de producción y distribución cultural. La primera está conformada por creadores, artistas e intérpretes que constituyen el "núcleo clave" (ídem). La creatividad, originalidad, talento y formación profesional son características de su trabajo. La segunda, por técnicos (iluminadores, sonidistas, escenógrafos, vestuaristas, camarógrafos, entre otros), periodistas y locutores, que cuentan con dominio de aspectos técnicos para la creación. La tercera, por profesionales del entorno como personal de servicio, administrativos, vendedores y obreros que desarrollan tareas necesarias para la ejecución de los procesos de producción y distribución de los productos culturales.

Según el informe *Cuenta Satélite de Cultura en Uruguay* trabajaban en 2012 aproximadamente 20.000 personas en el sector cultural, considerando dependientes, no dependientes y no remunerados. Sin embargo, si se considera la definición amplia de cultura[150], como lo hace la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), en 2010 existían 39.000 puestos laborales en el sector cultural.

---

147 UNESCO. En línea: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf

148 Ídem.

149 Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite.pdf

150 Según *Hacia la Cuenta Satélite del Uruguay* (2009), CEPAL incorpora a la definición de cultura el "diseño, patrimonio cultural y natural, artesanías, audiovisual, libros y publicaciones, medios audiovisuales e interactivos, servicios creativos, educación cultural, presentaciones artísticas y celebraciones culturales".

Con relación a la distribución el informe *Cuenta Satélite de Cultura en Uruguay* analiza una parte del panorama: libros y publicaciones (3.738 personas), audiovisual (5.286 personas) y música grabada (223 personas). Artes escénicas no figura en el diagrama principal (cuadro 25 del informe). Sin embargo, en el apartado específico señala que trabajan 2.000 personas aproximadamente en artes escénicas: 1.600 en la órbita pública y 400 en la órbita privada. No están contemplados en las últimas dos cifras los trabajadores independientes (artistas, técnicos, productores, propietarios de salas, entre otros) dado que "la producción de artes escénicas se enmarca en proyectos específicos con gran variabilidad del número de artistas"[151].

Cabe señalar que en el informe previo, *Hacia la Cuenta Satélite de Cultura en Uruguay* (2009), la distribución de los puestos laborales era la siguiente: libros y publicaciones (3.745 personas), audiovisual (5.124 personas), artes plásticas y fotografía (1.726 personas), artes escénicas (3.529), música grabada (212), museos (1.095), formación cultural (2.247) y bibliotecas y archivos (1.125). En artes escénicas precisamente, al comparar los datos de 2009 y 2012, "no se encontraron cambios significativos (...) con la excepción de incorporaciones al [Servicio Oficial de Difusión, Representaciones y Espectáculo (Sodre)]"[152].

Según datos de la Encuesta Continua de Hogares (ECH) de 2012, recogida por UNESCO, en dicho año el 3,1% de la Población Económicamente Activa (PEA) manifestó tener ocupaciones culturales. De ellos, 43% eran mujeres y 57%, hombres. Para el 83% la ocupación cultural era una actividad central mientras que para 17% eran actividades de apoyo o equipamiento. Con relación a la distribución de empleo por subsectores: el 22,5% son artesanos, el 17,1% son arquitectos, urbanistas, cartógrafos o diseñadores, el 16,2% son profesores de arte y cultura, y el 11,7% son artistas creativos y visuales.[153]

Cabe destacar que no se encontraron cifras posteriores a 2012 referentes a la cantidad de puestos de trabajo culturales. En esta línea, UNESCO concluyó que pese a "la importancia de la cultura como proveedor de empleo en el país y bienestar, la

[151] Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite_2.pdf

[152] Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite_2.pdf

[153] UNESCO. En línea: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf

contribución global del sector cultural al empleo [está] subestimada en ese indicador debido a la dificultad de obtener y correlacionar todos los datos relevantes"[154].

El *Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural* (2014) plantea que el 9% de la población encuestada manifestó realizar algún trabajo o tarea vinculada a la cultura o el arte. De ellos, sólo la tercera parte (34%) recibe remuneración a cambio. Del mismo modo, para dos tercios (66%) el trabajo/tarea cultural/artística no influye en los ingresos económicos. Sin embargo, el informe no señala si la remuneración percibida representa el principal ingreso o se trata de un ingreso complementario.

Achugar plantea en *Hacia la Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay* que "todavía [en 2009] en algunas actividades artístico-culturales [existía] un porcentaje significativo de informalismo o de no declaración"[155]. Con relación a los estudios agregó que "los datos proporcionados por el INE —aunque esenciales— no necesariamente dan cuenta de si se trata de un trabajo principal o un segundo empleo o ingreso. Pero todo esto, aun de modo parcial, ayuda"[156].

Las relaciones laborales y los modos de contratación en el ámbito cultural se establecen como asalariados privados y públicos o trabajadores independientes que se pueden vincular de forma permanente o zafral, en torno a un proyecto determinado. Stolovich, Lescano y Mourelle señalan algunas peculiaridades del empleo cultural: es irregular y poco protegido, las perspectivas de carrera son inciertas, el multiempleo es frecuente y la gama de remuneraciones es muy amplia. Esta última característica es frecuentemente cuestionada por trabajadores y autoridades.

En este sentido, la aprobación en 2008 de la Ley N.º 18.384 *Estatuto del Artista y Oficios Conexos*, contribuyó a la regularización y a la concepción de los artistas como trabajadores, con derechos y obligaciones. Lo que implica, entre otras cosas, acceso a prestación de salud (FO.NA.SA), aportes jubilatorios (BPS) y concepción de horas de ensayo y actuación como horas laborales. Se abordará dicha legislación con mayor profundidad en el apartado 2.4.1 "Entorno político-legal"[157].

---

[154] UNESCO. En línea: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf

[155] Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite.pdf

[156] Ídem.

[157] Consultar apartado 2.4.1. "Entorno político-legal", p. 81.

Entonces, ¿es posible vivir del arte en Uruguay? Existen cuatro escenarios posibles. En primer lugar, los trabajadores asalariados públicos que reciben una remuneración y poseen un alto grado de estabilidad. En artes escénicas precisamente son los integrantes de la Comedia Nacional y las comedias departamentales del interior (Comedia Municipal de Colonia, Comedia Municipal de Treinta y Tres, Comedia Municipal de Flores y Comedia Departamental de Lavalleja), salas y espacios culturales públicos, centros y programas de formación, y organismos gestores. En segundo lugar, los asalariados privados reciben una remuneración aunque su grado de estabilidad es menor, dado que en ocasiones son contratados específicamente para un proyecto. En tercer lugar, los trabajadores independientes que perciben una remuneración ya sea porque administran su propia producción o trabajan en un proyecto independiente. Y en cuarto lugar, los trabajadores independientes que no perciben una remuneración económica.

Sergio Mautone, director nacional de Cultura en Uruguay en el período 2015-2020, expresó en 2016 que

> si miramos el país hace 10 años nadie vivía del arte, hoy ha cambiado[,] pero son pocos, salvo que los contrate el Estado o, excepcionalmente, un privado. Pero hay una consciencia creciente del rol del artista, que se ve reflejada, por ejemplo, en que se ha incorporado al sistema oficial el Bachillerato [Arte y Expresión].[158]

En referencia al tema Rusch, secretaria general de ATI, expresó que "hacer teatro independiente es un reto y muy poca gente vive del teatro independiente. En realidad los que pueden decir que viven del teatro independiente mal viven, no viven del teatro independiente. Tienen que tener otros ingresos"[159]. Y agregó que en el teatro independiente se destaca el compromiso y "el trabajo desinteresado porque en realidad como todos, la gran mayoría vive de otra cosa, en realidad, hacer teatro independiente significa prácticamente no tener [disponibilidad horaria total]"[160].

La mayoría de los trabajadores del teatro independiente (directores, actores, técnicos) no viven económicamente del teatro, realizan otras actividades. Es decir, desarrollan multiempleo. En algunos casos se trata de actividades vinculadas a la cultura como docencia, gestión cultural, conducción, publicidad o similares. Mientras que en

[158] Diario *El País*. En línea: https://www.elpais.com.uy/informacion/arte-vivir-arte.html
[159] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 592.
[160] Ídem.

otros casos, desempeñan actividades externas al ámbito cultural. (Stolovich, Lescano y Mourelle, 1997)

El teatro en Uruguay "siempre se basó en el amor al arte. Lo normal es que el hombre de teatro en el Uruguay viva de otro empleo. Viven en el más absoluto *stress*. Además de las ocho horas de trabajo, ensayan de noche de lunes a jueves y de viernes a domingo tienen función (...) Hay gente que ha trabajado enferma, con gripe, con fiebre. Es un trabajo muy sacrificado y no bien pago" (informante calificado en Stolovich, Lescano y Mourelle, 1997, p. 295).

En este sentido, la economía del teatro independiente no responde a las reglas del sistema capitalista: cuando los costos de producción, de un producto artístico en este caso, son más altos que las ganancias se busca otro camino. Sin embargo, los artistas muchas veces continúan trabajando y en algunos casos utilizando dinero propio para desarrollar la actividad.

En general, los trabajadores del sector cultural, a diferencia de otros trabajadores, no actúan predominantemente buscando maximizar los beneficios. La recompensa económica puede ocupar un segundo lugar en sus prioridades. En esta línea, Dárdano expresó "trabajar y realizar una actividad en pos de un desarrollo artístico que va mucho más allá del hecho de que nos paguen o no nos paguen, y de si tenemos un ingreso o no"[161].

En este sentido, cuando se consultó a Rusch sobre la declaración de Rivero acerca de la dificultad de vivir exclusivamente del teatro en el programa televisivo *Algo que decir* expresó que "es muy difícil (...) salvo la gente que le va muy bien. Y si Tabaré Rivero te dice que es difícil para él, imagínate lo que puede ser para los desconocidos"[162].

Con relación a la profesión de actor, Juan Jones, destacado actor uruguayo de teatro, expresó que la posibilidad de vivir de dicha actividad se "asomó como posible y en gran escala en la década del 60, cuando había en los canales teatros unitarios y tiras de las cuales [vivían] muchísimos actores" (en Stolovich, Lescano y Mourelle, 1997, p. 296). Y agregó que en "esos años estaban bien diferenciados los profesionales del teatro y aquellos que lo practicaban para pasar el rato o por simple vocación" (ídem).

[161] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 335.
[162] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 591.

Françoise Benhamou, economista, columnista y docente francesa especializada en cultura, plantea en *L'economie de la culture* (*La economía de la cultura*) (1996) que "el artista compensa la ausencia de utilidad vinculada a sus magros ingresos mediante la utilidad no monetaria representada por el reconocimiento del público y por la pertenencia a un medio muy parecido a él" (op. cit., p. 67). Y agrega que "los beneficios simbólicos pueden convertirse en beneficios materiales: los títulos, los honores, el reconocimiento social generan a su vez remuneraciones materiales, invitaciones, ampliación de mercado 'natural' del creador, etc." (ídem). Finalmente, concluye que como en "la lotería, la expectativa de ganancia en caso de éxito es tan grande que justifica todo tipo de riesgos" (ídem).

2.2.2. El teatro del interior en Uruguay

2.2.2.1. Teatro del interior y montevideano

El teatro del interior, como movimiento y fenómeno, ha sido escasamente investigado, tanto a nivel académico como periodístico[163]. Para comprender la estructura y características del teatro del interior y su relación con el teatro montevideano resulta interesante analizar el funcionamiento de Uruguay como país macrocefálico. Es decir, más del 40% de la población nacional vive en la capital, lo que genera que la mayoría de los servicios y actividades públicos y privados se centra allí, generando de este modo un desequilibrio territorial.[164]

En primer lugar, se analizará el término *interior* en contraposición al término *montevideano* y *capitalino*. Angélica Enz, autora de *Manual de comunicación para organizaciones sociales: Hacia una gestión estratégica y participativa*, plantea que las palabras son creadoras de sentido y de realidad, "la elección de cada palabra es, en sí, la elección de una serie de ideas que condicionan los modos posibles de actuar sobre esa realidad"[165]. Es decir, "cada elección que [se hace] en materia de comunicación tiene un significado que no es arbitrario, que se contrasta con lo que [se hace] y cómo [se hace]"[166]. Se habla de lo que existe y, de la misma forma, existe de lo que se habla, no se puede nombrar aquello que no existe.

[163] Consultar Anexo 8.5.7. "Investigaciones sobre teatro del interior", p. 304.
[164] Instituto Nacional de Estadística. En línea: http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011
[165] Enz. En línea: http://antezanacc.com/docs/Manual_de_comunicacion_para_organizaciones_sociales.pdf
[166] Ídem.

En este sentido, merece analizar en detalle algunos términos como *interior* y *afuera*, que suponen la existencia de un centro (Montevideo) y una periferia que se constituye a su alrededor, en torno a él. Estos términos son construcciones sociales que responden a la época colonial donde el *adentro* y el *afuera* referían a la ubicación con relación a la muralla de la Ciudadela de Montevideo. Sin embargo, en términos geográficos estrictos, la capital nacional se ubica al sur del país y no en el centro. El término *interior*, por su parte, refiere a la "parte central de un país, en oposición a las zonas costeras o fronterizas"[167].

Zidan señaló que los integrantes de la Liga de Artes Escénicas del Litoral, con quienes se encuentra trabajando en el festival *Cercanías*, le han señalado que es más adecuado utilizar el término *otras ciudades del país* en lugar del término *interior*.[168] En este sentido, Martínez señaló que "muchos colegas y compañeros caen en el error de reivindicarse como del interior y, de algún modo, sostienen esa segregación"[169]. En el mismo sentido, Frache señaló que el término *interior* se trata de una "clasificación política para resolver determinadas cuestiones [relacionadas] con la adjudicación de recursos y la distribución de ciertas políticas culturales. No es la realidad. En todo caso, hay cientos de interiores, y dentro de Montevideo debe pasar lo mismo"[170].

Stolovich, Lescano y Mourelle señalan en *La cultura da trabajo* que el consumo cultural "se concentra en la capital, teniendo las localizaciones del [interior] una menor ponderación" (1997, p. 118). Y agregan que "[aun] cuando en el interior se realizan numerosos festivales, recitales y otros espectáculos artísticos, la mayor parte de los mismos —así como la venta de entradas y la recaudación— se concentra en Montevideo" (ídem).

La dicotomía entre capital e interior es un fenómeno que se observa en varios países, "las capitales, aún las comparativamente modestas como Montevideo (...), tienden a ignorar las realizaciones culturales del interior de sus países", señala Victor Manuel Leites, dramaturgo y crítico uruguayo (en Ostuni, 2011, p. 7). Asimismo, "esta tendencia centralista general y recurrente en un país del tamaño [del Uruguay], ha generado una insistente preocupación últimamente traducida en propósitos y planes ministeriales" (ídem).

[167] RAE. En línea: https://dle.rae.es/interior
[168] Parise, M. (17 de diciembre de 2020). *Entrevista a Gustavo Zidan* [inédita]. Anexo 8.10.5.6, p. 644.
[169] Diario *La Diaria*. En línea: https://ladiaria.com.uy/articulo/2018/2/identidad-en-construccion/
[170] Ídem.

Rosario Radakovich, socióloga, y Sandra Rapetti, economista especializada en cultura, plantean en el informe *Regionalización cultural del Uruguay* (2011) que

> en los últimos años se ha constatado que el Uruguay [—]en términos de imaginario y consumo cultural[—] muestra una imagen diferente a la que por años supo tener de sí mismo. Un país con tres millones de habitantes que sufre una fuerte macrocefalia gracias al poderoso atractivo cultural, socio-económico de su capital frente a una débil infraestructura cultural del interior del país parecía condenado a ser homogéneo y poco diverso. No obstante, el país ha demostrado que en términos culturales es rico y moderadamente diverso, especialmente en cuanto a géneros y preferencias musicales, valor de las tradiciones y del capital cultural.[171]

En esta línea, Gonzalo Carámbula[172], gestor cultural y exdirector de Cultura de la Intendencia de Montevideo (1995-2005), señala la existencia histórica de "una visión 'montevideocéntrica' de los aspectos culturales, [donde] están ubicados los escenarios centrales de la actividad cultural y económica del país. Corregir este rumbo en medio de una realidad material y demográfica tan desigual es una empresa quijotesca"[173]. Dicho fenómeno se acentúa como consecuencia del desarrollo desigual de la institucionalidad cultural en diferentes departamentos del país, aspecto que se observa en "la vinculación de los recursos humanos y materiales que dispone el estado para sus compromisos con la cultura"[174].

Las artes escénicas no quedan exentas de esta situación. En las ciudades de gran tamaño, como Montevideo, "el sistema escénico es más complejo. Allí coexisten teatros públicos de centralidad junto a muchos otros espacios de exhibición de titularidad privada, comercial o independiente"[175]. En este sentido, varios entrevistados señalan que las mayores diferencias entre el teatro del interior y el montevideano responden a un "tema de oportunidades"[176], oportunidades de formación, consumo y presentación en otras salas (giras). A esto se suma, las dificultades de interconectividad entre los departamentos lo que genera que en muchos casos sea necesario viajar hasta

[171] Arocena (coord.). En línea: https://otu.opp.gub.uy/sites/default/files/docsBiblioteca/Arocena_Regionalizacion_cultural_del_uruguay.pdf

[172] Gonzalo Carámbula fue exdiputado de la República Oriental del Uruguay (1985-1995), exdirector de Cultura de la Intendencia de Montevideo (1995-2005), Coordinador del programa Agenda Metropolitana (2005-2010) y director de la Secretaría de Comunicación de la Presidencia de la República (2010-2012).

[173] Ídem.

[174] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Estrades.pdf

[175] Bonet & Schargorodsky. En línea: http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2019/02/La-gesti%C3%B3n-de-teatros-PDF-Final.pdf

[176] Parise, M. (17 de diciembre de 2020). *Entrevista a Gustavo Zidan* [inédita]. Anexo 8.10.5.6, p. 646.

Montevideo para dirigirse a todos departamentos: "porque aunque parezca mentira, todos los caminos conducen a Montevideo, aún en pleno siglo XXI"[177], expresó Merlo. Estas diferencias implican que quienes deseen formarse, consumir espectáculos o desarrollar giras requieran una inversión de dinero mayor.

Martínez señaló que "no existe un teatro del interior; es muy variopinto, diverso. Desde el compromiso profesional hasta el *hobby*. (...) Después, la lógica de la capital y el mal llamado *interior* se vive también dentro de cada departamento"[178]. Por su parte, Golovchenko expresó que

> en el interior existe un teatro extendido y aplazado, tan empeñoso como tantos, pero que en su valiente lucha por sobrevivir ha claudicado a ser parte de la historia, porque la escriben otros, y sin historia escrita es dudosa nuestra presencia en el mundo. (...) Los del interior, hemos permanecido ocultos detrás del muro, escuchando esa polifónica reverberación de la nostalgia, sabiendo que allí, en Montevideo, existe algo que nunca podremos alcanzar: la posibilidad del desarrollo crucial y sostenido de nuestras capacidades, tan escasamente atendidas en nuestros medios.[179]

En esta línea, Patricia Pereira expresó que "lamentablemente todavía aquel concepto de teatro uruguayo, teatro del Uruguay está bastante distante de lo que realmente es el teatro de Montevideo con el teatro del interior"[180], y agregó que "todavía al teatro del interior le cuesta asomar la cabeza. Le cuesta, de alguna manera, tener un espacio, pero estos encuentros potencian esa posibilidad, y potencian este encuentro y este compartir"[181]. Según Oscar Correa, fundador y exmiembro de Eslabón, el trabajo del interior "es un poco un trabajo a la sombra"[182] y señaló que los integrantes de los elencos del interior tienen "que tener un cierto encuentro con otros elencos, con otros artistas, con otras salas, con otras propuestas, porque eso es lo que le da enriquecimiento (...) si no siempre vas a estar viendo lo que haces tú con tus compañeros y no salís de la burbuja"[183].

Con relación a las cifras, según el informe *Relevamiento de instituciones e infraestructuras culturales del Uruguay* (2012), el 41% (39) de los teatros se encuentran en Montevideo. Allí conviven los de carácter público y privado, tanto comercial como

[177] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Horacio Merlo* [inédita]. Anexo 8.10.6.7, p. 696.
[178] Diario *La Diaria*. En línea: https://ladiaria.com.uy/articulo/2018/2/identidad-en-construccion/
[179] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Estrades.pdf
[180] El Surtidor Canelones. En línea: https://www.facebook.com/watch/?v=1496543343809901
[181] Ídem.
[182] Parise, M. (15 de diciembre de 2020). *Entrevista a Oscar Correa* [inédita]. Anexo 8.10.3.2, p. 526.
[183] Ídem.

independiente. Con relación a las salas y escenarios el 30% (29) se ubican en la capital. Se destacan los siguientes teatros, salas y escenarios: Teatro Solís, Sala Verdi, Auditorio Adela Reta, Teatro El Galpón, Teatro Circular, Teatro El Tinglado, Teatro del Notariado, Teatro del Anglo, Teatro AGADU, Teatro Metro, La Trastienda, Sala Zavala Muniz y Sala Zitarroza. Cabe destacar que la Sala Verdi es la única sala pública que recibe espectáculos del interior del país.

En esta línea, Pouso señaló que a principios del siglo XX se construyó una red de salas públicas en todo el territorio nacional lo que implicó que "el interior del Uruguay [esté] lleno de preciosas salas vacías porque se apostó a la construcción edilicia, [a] generar edificios y nunca se pensó efectivamente qué es lo que se iba a programar allí"[184].

Tal y como se expresó anteriormente, no se logró conocer la cantidad ni las características de los grupos y elencos teatrales de Montevideo, debido a la inexistencia de un informe que releve estos datos por parte del Ministerio de Educación y Cultura o la Federación Uruguaya de Teatros Independientes.

El informe *Relevamiento de instituciones e infraestructuras culturales del Uruguay* también señala que el 59% (57) de los teatros y el 70% (68) salas y escenarios se ubican en el interior del país. De los primeros, el 60% se ubica en la capital departamental y el 40% en el interior del departamento. Con relación a las salas y escenarios, los porcentajes se repiten. (2012)

De acuerdo al informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* elaborado en 2016 por el Ministerio de Educación y Cultura existen 78 grupos, de los cuales el 95% son independientes y 5% son públicos. Sin embargo, existen grupos que no son contemplados en dicho informe y otros que el informe sí contempla, pero que a la fecha (marzo de 2021) no funcionan como Fe-Minus y DelSur en la ciudad de Canelones.

El informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) aclara que "no se puede asegurar que la totalidad de grupos teatrales del interior del país figuren en este relevamiento, pero sí [se estima] que el margen de error de esta cifra es mínimo"[185]. Además señala que "no distingue de sus resultados si los grupos

[184] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, p. 745.
[185] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2019-11/relevamiento_grupos-teatrales_feb2017_0.pdf

relevados son *amateurs*, emergentes o profesionales"[186]. Estas afirmaciones y la metodología empleada para la recolección de datos (descripta en el informe) evidencian un desconocimiento del funcionamiento del teatro del interior y una falta de coordinación entre las distintas organizaciones gubernamentales. Lo que refuerza, ante la ausencia de una investigación profunda, la mirada hegemónica de la capital respecto al resto del territorio nacional.

Con relación a la profundidad del informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) cabe destacar que cuenta con dieciséis páginas donde se presentan los nombres, año de fundación, posesión de sala propia, datos de contacto de los grupos/elencos y un breve análisis. No se investiga el proceso de creación de los grupos, ni la composición con relación a edad, sexo, edad de ingreso, años de permanencia, motivos de ingreso o retiro, cantidad de obras ensayadas o presentadas, temáticas abordadas en las obras, participación en eventos, premios y reconocimientos, cursos, talleres y escuelas que los integrantes llevan adelante, entre otros aspectos.

La situación anteriormente descripta ha generado inquietud en un grupo de egresados[187] de la Maestría de Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del Teatro de UdelaR quienes, desde 2019, desarrollan una investigación sobre el teatro del interior.

Remedi planteó que existe una "lógica circular viciada"[188]: no se investiga porque se supone que el teatro del interior es de "mala calidad"[189] pero dado que no se investiga no se conoce sobre la calidad de este teatro. Además, señaló que el trabajo de dicho grupo permitirá "destrancar"[190] la investigación teatral actual caracterizada "por un escandaloso desconocimiento, rezago y falta de estudio (y por ende, silencio) acerca del vasto, variado y rico 'archipiélago teatral' nacional que pone en evidencia el *Informe sobre Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior*"[191].

En este sentido, resulta pertinente retomar el planteo de Foucault sobre la relación entre discurso y poder. Para el filósofo en las sociedades modernas "la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por cierto

[186] Ídem.
[187] El grupo está integrado por Gustavo Remedi, Pilar de León, Silvia Viroga, Juan Estades, María Pollak, Lucía Bruzzoni y Estibaliz Solís Carvajal.
[188] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Remedi.pdf
[189] Ídem.
[190] Ídem.
[191] Ídem.

número de procedimientos"[192]. Foucault señala la existencia de tres mecanismos de exclusión: prohibición, separación y rechazo, lo que es falso y lo que es verdadero. Mecanismos "[sostenidos] por todo un sistema de instituciones que las imponen y las acompañan en su vigencia"[193]. De esta forma se constituyen "discursos dominantes, desplazados, marginales y prohibidos"[194]. En el caso de estudio, son la academia, los medios masivos de comunicación, los críticos, y las organizaciones referentes estatales y privadas "los espacios de elaboración discursiva y de creación de la autoridad (y de discursos autorizados/desautorizados) sobre el teatro"[195]. Tal y como se ha afirmado anteriormente, el teatro del interior no ha sido estudiado en profundidad lo que ha generado cierta invisibilización en contraposición al teatro montevideano.

2.2.2.2. Breve historia del teatro del interior

A nivel histórico, según Mirza, el teatro en el interior del país se desarrolló de forma más tardía que en la capital y estuvo estrechamente relacionada con el apoyo de los gobiernos departamentales.[196] Según Ahunchain, "las intendencias del interior en general son muy proactivas en el apoyo (...) de los individuos y las colectividades" culturales.[197] Este trabajo no pretende elaborar un recorrido histórico detallado sobre el movimiento, sino describir esta primera etapa y algunos hitos importantes a modo de introducción.

Ostuni plantea en *Por los teatros del interior* que la primera semilla del movimiento teatral independiente del interior se gestó en 1959 con la realización del Primer Congreso Nacional de Teatros Independientes del Interior del País, idea que surgió de la Primera Mesa Redonda de Teatro Independiente Nacional organizada por la FUTI en 1957. Sin embargo, los planteos abordados en este congreso no tuvieron el éxito que se esperaba, "este hito parece no haber marcado profundamente para que el teatro del interior empezara a marchar como movimiento" (1993, p. 130).

En los años 60 se desarrollaron cuatro encuentros de teatro vocacionales y luego dos encuentros nacionales en 1973 y 1975, en San José y Durazno, respectivamente. Sin

[192] Foucault. En línea: https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_El_orden_del_discurso_2005.pdf
[193] Ídem.
[194] Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. En línea: http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Remedi.pdf
[195] Ídem.
[196] Parise, M. (16 de junio de 2020). *Entrevista a Roger Mirza* [inédita]. Anexo 8.10.7.1, p. 704.
[197] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, p. 580.

embargo, aún no se podía hablar de un movimiento debido a la "falta de la toma de [consciencia] y por lo tanto la organización y voluntad emergentes" (ídem).

El teatro, al igual que otras artes tuvo puntos de encuentro, de supervivencia durante la dictadura. "Aunque asordinadas, las condiciones existían. Los grupos teatrales estaban. Los teatristas, también", plantea Ostuni (ídem).

La chispa que comenzó el incendio es la metáfora que utiliza el autor de *Por los teatros del interior* para describir lo sucedido en la reunión del 18 de diciembre de 1982 en la sala Carlos Brussa de Paysandú. Había concurrido al lugar la Agrupación Radio-Teatral de Aficionados Sanduceros (ARAS), el Teatro Ciudad De Paysandú, el Teatro Independiente de Guichón y tres críticos montevideanos que viajaron especialmente para ver una obra en dicha sala (Alfredo Goldstein, Alvaro Gustavo Loureiro y María Rosa Carbajal[198]). Se conversó sobre la necesidad de conocer a los demás elencos de teatro del interior, conocer qué estaban haciendo. Se gestó así la idea del Primer Encuentro de Teatros del Interior en 1983.

La convocatoria de este Primer Encuentro tenía como objetivo el "acercamiento entro los grupos, conocimiento mutuo, intercambio de experiencias, estudio y búsqueda conjunta de soluciones a problemáticas del interior del país" en pos de "lograr la forma de acrecentar en lo posible el nivel, medios y alcance de la siembra cultural que realizan con su actividad" los grupos del interior (Ostuni, 1993, p. 133). Pese a las escasas expectativas de los organizadores la instancia reunió a 19 directores, 148 actores y 96 técnicos. "Lo que Montevideo no pudo lograr. (...) Fue la muestra cabal de una efervescencia creativa, de un deseo de aprender, de un anhelo de unión que vive y late en los elencos del interior", expresó Goldstein (en Ostuni, 1993, p. 138).

El movimiento de teatro del interior continuó creciendo y avanzando, cosechando bienales, encuentros regionales, festivales, reconocimientos, premios, la fundación de la Asociación de Teatros del Interior en 1986 y la aprobación de la Ley N.º 16.297 *Fondo Nacional de Teatro* en 1992 y su actualización en 2003 (Ley N.º 17.741) con el trabajo en conjunto con FUTI, SUA, AGADU, ACTU y MEC.

2.2.2.3. Conclusiones sobre el teatro del interior

A pesar de la inexistencia de una investigación profunda sobre el movimiento (y sin ser el objetivo de este trabajo) se presentan a continuación algunas conclusiones[199]

[198] María Rosa Carbajal es la actual presidente de la Asociación de críticos teatrales del Uruguay (ACTU).

sobre los grupos y elencos del interior basadas en información recabada de entrevistas, informes y otras fuentes secundarias:

• Existen en el interior del país 80 grupos/elencos de teatro.

• Se identifican dos organizaciones nucleadoras de grupos de teatro del interior del país: Asociación de Teatros del Interior (ATI) y Liga de Artes Escénicas del Litoral. La primera está integrada 33 grupos/elencos (41%) y la segunda por tres (Imaginateatro de Paysandú, Teatro Sin Fogón de Fray Bentos y Decartón de Carmelo), grupos que formaban anteriormente parte de ATI. Cabe destacar que El Almacén (Montevideo) también integra la Liga de Artes Escénicas del Litoral.

• Con relación a la naturaleza, el 95% (76) son independientes y el 5% (4) son públicos.

• Colonia es el departamento que posee la mayor cantidad de grupos y elencos (18), seguido de Maldonado (11) y Canelones (10). Sin embargo, varios entrevistados señalaron a Paysandú como la "capital del teatro del interior", departamento cuenta con 4 grupos/elencos, igual cantidad que Salto, Soriano, Río Negro y Rivera.

• Tacuarembó es el único departamento que, según los datos recogidos, no posee grupos/elencos de teatro.

• El 79% de los grupos/elencos se ubican al Sur del Río Negro.

• Con relación a la distribución geográfica intradepartamental, 41 grupos/elencos (51%) se ubican en la capital departamental. Cabe señalar que tres departamentos no cuentan con grupos/elencos en su capital: Artigas, Florida y Soriano.

• Con relación al año de origen, se observa una mayor cantidad de fundaciones en la década del 2000-2009.

• Con relación a la trayectoria, 11 grupos cuentan con más de 30 años de experiencia, 9 más de 20 años y 9 con más de 10 años.

• Se identificaron seis grupos previos a la fundación de Eslabón (1984) en el interior del país: Comedia Departamental de Lavalleja (Minas, Lavalleja, 1956), Grupo 12 (Sarandí Grande, Florida, 1961), Pequeño Teatro de Durazno (Durazno, 1961), Club de Teatro Fernandino (Maldonado, 1962), Comedia Municipal de Colonia (Colonia del Sacramento, Colonia, 1981) y Comedia Municipal de Treinta y Tres (Treinta y Tres, 1983).

[199] Consultar Anexo 8.5.2. "Grupos y elencos de teatro del interior", p. 294. Cabe aclarar que no se considera para la elaboración de dichas conclusiones Fe-Minus y DelSur, dado que se conoce que a la fecha (marzo de 2021) no funcionan.

• El 74% (59) no cuenta con sala propia, mientras que el 17,5% (14) expresó que la tiene y sobre el 11% (9) no se poseen datos. En este aspecto cabe señalar la falta de definición de *sala propia*, dato recogido por el formulario online que quedó librado a la autopercepción. Dado que se puede referir a la disposición de un espacio exclusivo para ensayar y presentar productos culturales mediante alquiler, prestación estatal o privada, o la propiedad inmobiliaria por parte del grupo/elenco bajo la figura jurídica de asociación. Por ejemplo, el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) señala que Teatro Eslabón posee sala propia. Sin embargo, se trata de una sala alquilada. Los demás elencos y grupos que manifiestan no tener sala propia trabajan en salones de "instituciones educativas, socioculturales, sociedades de fomento, salones de iglesia, cooperativas o también en salas municipales o Casas de la Cultura de sus respectivas intendencias"[200].

• Teatro Eslabón es el grupo con mayor trayectoria en el departamento de Canelones, seguido por Teatro Pilares (Santa Lucía, 1993), Mutanteatro (Las Piedras, 1994) y Grupo Babilonia (El Pinar, 1995).

2.2.2.4. Consumo cultural canario

El departamento de Canelones con 520.173 habitantes[201] se constituye como el segundo departamento con mayor cantidad y densidad poblacional, luego de Montevideo. Se caracteriza principalmente por su protagonismo histórico[202] y diversidad socio-cultural. (Carbajal, 2007)

Según el informe *Regionalización cultural del Uruguay* (2011) el departamento ha tenido un "papel destacadísimo en la historia que mereció la atención de historiadores locales y de otros radicados en la capital"[203]. Sin embargo, "no registró en el pasado una institucionalidad potente y de arraigo que haya abordado sistemáticamente ese legado"[204]. Cabe destacar que en las últimas décadas se ha creado

[200] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2019-11/relevamiento_grupos-teatrales_feb2017_0.pdf
[201] Instituto Nacional de Estadística. En línea: http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011
[202] El departamento de Canelones fue cuna en 1764 del prócer nacional José Gervasio Artigas y en 1781 del revolucionario y expresidente Joaquín Suárez. Además, "espacio de conformación de partidas artiguistas y revolucionarias de gobiernos patrios"[202] incluido el primer triunfo contra la dominación española en 1811 (Batalla de Las Piedras), sede del Primer Gobierno Patrio en 1813 y lugar donde se diseñó e izó el primer pabellón nacional en 1828.
[203] Arocena (coord.). En línea: https://otu.opp.gub.uy/sites/default/files/docsBiblioteca/Arocena_Regionalizacion_cultural_del_uruguay.pdf
[204] Ídem.

centros de estudio como el Instituto Histórico de Canelones, el Instituto Histórico de Santa Lucía y otros similares en Las Piedras, Los Cerrillos y Juanicó.

El informe también señala que el departamento "no ha poseído una institucionalidad de museos tan potente como sería de esperar"[205], si se considera la cantidad de instituciones emblemáticas que alberga: Museo Histórico Casa de Artigas (Sauce), el Museo Histórico Departamental "Comandante Juan Spikerman" (Canelones ciudad), Museo Arqueológico "Profesor Antonio Taddei" (Canelones ciudad), Museo y Casa de la Cultura José Enrique Rodó (Santa Lucía), Museo de la antigua usina de Aguas Corrientes (Aguas Corrientes) y Museo del Pan (Solymar).

Sin embargo, explica que la actividad teatral "históricamente (...) ha tenido especial destaque en el departamento, y ha sido un elemento distintivo de su personalidad cultural"[206]. Desde el siglo XIX varias localidades contaron con salas de espectáculos y en algunos casos, elencos locales. Desde la segunda mitad del siglo XX "actuaron numerosos grupos independientes —el Grupo Teatro Eslabón se ha destacado en las últimas décadas— y el [gobierno departamental] tuvo una activa participación en el fomento de dicha actividad"[207].

Las localidades canarias "cuentan en su historial con centros educativos e instituciones culturales de larga data": liceos, escuelas industriales (actualmente llamadas DGETP-UTU), bibliotecas y otros. Arocena destaca que "la iniciativa de las propias comunidades canarias jugó un papel decisivo, y (...) fue el esfuerzo local lo que durante mucho tiempo los mantuvo"[208] en funcionamiento. Desde los años 60 el gobierno departamental de Canelones ha tenido una participación creciente: creó la Escuela Municipal de Artes y Oficios (EMAO), que cumplió un destacado papel en este sentido; progresivamente instaló una red de Casas de la Cultura a través de las cuales dicho gobierno "asumió una tarea formativa en diversas disciplinas, y se sustentaron cuerpos de danzas, teatro, bandas, conservatorios, etcétera"[209].

Según el informe *Relevamiento de instituciones e infraestructuras culturales del Uruguay* (2012), Canelones se encuentra en una situación "sumamente desfavorable"[210] si se considera la cantidad de población y la situación de las instituciones, con

[205] Ídem.
[206] Ídem.
[207] Ídem.
[208] Ídem.
[209] Ídem.
[210] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.bcu.gub.uy/Acerca-de-BCU/Concursos%20Externos/Relevamiento%20de%20Inst.%20e%20Infr.%20Culturales%20del%20Uruguay%20-%20MEC.pdf

excepción de los espacios culturales. El departamento de Canelones cuenta con 111 instituciones que representan el 7% a nivel nacional y ubican al departamento en el segundo puesto por cantidad, precedido de Montevideo. Existen 34 bibliotecas (7%), 6 teatros (6%), 4 cines (8%), 9 museos (4%), 13 librerías (7%), 32 espacios culturales (18%), 2 otras salas (2%) y escenarios, 11 instituciones MEC (6%) y 2 salas y escenarios (6%).

Con relación a la distribución geográfica, la inmensa mayoría de las instituciones culturales se ubican fuera de la capital departamental, en relación 100 contra 11. El documento concluye que "llama particularmente la atención dado que [con] relación a su población las instituciones culturales son muy pocas (...) y la ausencia de Espacios de Exhibición en el departamento"[211].

Arocena plantea en *Regionalización cultural del Uruguay* (2011) que la cercanía de Canelones con Montevideo desestimuló la "formación de instituciones educativas de nivel superior y facilitó la emigración temprana de muchos de los recursos humanos más talentosos, impidiendo que el departamento contara con una infraestructura educativa y cultural acorde a su decisivo peso demográfico y económico"[212]. Sin embargo, señala que "en los últimos años se registra un movimiento de creación de una institucionalidad con fuerte soporte en la sociedad civil, dedicada a promover la actividad creativa, la afirmación de la identidad local y la preservación patrimonial"[213].

Según el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) existen en el departamento 10 elencos teatrales independientes, cuatro de ellos con más de 20 años de experiencia: Teatro Eslabón (Canelones, 1984), Teatro Pilares (Santa Lucía, 1993), Mutanteatro (Las Piedras, 1994), Grupo Babilonia (El Pinar, 1995), Escuela de Teatro Acuarela (Ciudad de la Costa, 2002), Al Sur (Atlántida, 2007), DelSur Teatro[214] (Canelones, 2008), Grupo Experimental de Teatro (San Ramón, 2007), Carpe Diem (Montes, 2008), Teatro del Arca (Las Piedras, 2009) y Fe-Minus[215]

---

[211] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.bcu.gub.uy/Acerca-de-BCU/Concursos%20Externos/Relevamiento%20de%20Inst.%20e%20Infr.%20Culturales%20del%20Uruguay%20-%20MEC.pdf

[212] Arocena (coord.). En línea: https://otu.opp.gub.uy/sites/default/files/docsBiblioteca/Arocena_Regionalizacion_cultural_del_uruguay.pdf

[213] Ídem.

[214] A modo de recordatorio, tal y como se señaló anteriormente, DelSur Teatro no funciona actualmente (marzo de 2021).

[215] A modo de recordatorio, tal y como se señaló anteriormente, Fe-Minus no funciona actualmente (marzo de 2021).

(Canelones, 2011). Según Arocena, el primero "se ha destacado en las últimas décadas"[216].

Cabe señalar la existencia de Canelones de Muestra, una asociación civil fundada en 1984, con sede en La Paz, que lideró durante más de 25 años "la movida cultural más grande"[217] del departamento. La organización llevó adelante más de 10 ediciones de Canelones De-Muestra, un evento que reunió a hacedores y espectadores de la cultura en diferentes ciudades del departamento: "50.000 creativos, 200 instituciones públicas y privadas que abrieron sus puertas y aproximadamente 500 mil espectadores"[218]. Según expresó Dárdano, Eslabón formó parte de la creación del evento y participó en varias ediciones con actividades y representaciones de obras propias. Sin embargo, la última edición del evento fue en 2017, se desconocen las razones de su interrupción y si la organización continúa en funcionamiento.

2.2.2.4.1. Consumo cultural en la ciudad de Canelones

La ciudad de Canelones, lugar donde se ubica Teatro Eslabón, es la capital y centro administrativo del departamento homónimo. Está ubicada a 45 km de Montevideo lo que la inscribe en el Área Metropolitana. Su cercanía con la capital nacional implica que la mayoría de sus habitantes trabajen y estudien allí. Sin embargo, se constituye, con 19.865 habitantes, como la sexta ciudad más poblada del departamento.[219]

La capital departamental se encuentra cercana a otras ciudades y localidades canarias. A sólo 18 kilómetros, aproximadamente, de Juanicó, Aguas Corrientes, Los Cerrillos, Santa Lucía, Canelón Chico, Progreso y San Antonio; y a 30 kilómetros, aproximadamente, de Santa Rosa, Sauce, San Bautista, Las Piedras, Toledo, La Paz y Pando.[220]

Resulta pertinente describir el mapa urbano[221] de la ciudad dado que la mayoría de los servicios administrativos, educativos, comerciales y culturales se ubican en una única zona, constituida en torno a la plaza principal ("18 de Julio") y las principales

[216] Arocena (coord.). En línea: https://otu.opp.gub.uy/sites/default/files/docsBiblioteca/Arocena_Regionalizacion_cultural_del_uruguay.pdf
[217] Canelones De-Muestra. En línea: http://canelonesdemuestra.org.uy/2014/07/18/en-el-2012/
[218] Gobierno de Canelones. En línea: https://www.imcanelones.gub.uy/es/noticias/canelones-de-muestra-realizo-el-lanzamiento-de-su-10a-edicion
[219] Instituto Nacional de Estadística. En línea: http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011
[220] Las distancias anteriormente nombradas fueron obtenidas a través de la página web CalcMaps.
[221] Consultar Anexo 8.5.6. "Mapa de la ciudad de Canelones", p. 303.

calles: Treinta y Tres y Batlle y Ordóñez. Cabe destacar que Treinta y Tres posee mayor flujo de peatones y vehículos dada la mayor presencia de espacios como los anteriormente nombrados.[222]

Con relación a las instituciones donde se desarrolla y potencia la cultura en la ciudad se identifican las siguientes.

Tabla 2. Instituciones culturales de la ciudad de Canelones

Ámbito	Instituciones
públicas[223]	• Complejo Cultural Politeama-Teatro "Atahualpa del Cioppo" • Complejo Cultural Lumière • Centro Espacio Cultural Canelones (ex Escuela Municipal de Artes y Oficios-EMAO) • Biblioteca Municipal "Froilán Vázquez Ledesma"[224] • Sala de lectura infantil "Froilán Vázquez Ledesma" • Museo Histórico Departamental "Comandante Juan Spikerman"[225] • Museo Arqueológico "Profesor Antonio Taddei"[226] • Conservatorio Departamental de Música • Mirador de Canelones (ex Castillo "Pigazzini")[227].
privadas	• Teatro Eslabón • grupo teatral Gente Sin Nombre • El Recoveco Espacio Cultural • Espacio Minga • Biblioteca y Espacio Cultural "Gabriela Mistral" • Central de Danza • Guadalupe Club Canelones[228] • Club Social Canelones[229] • Centro Comercial y Social de Canelones[230]

Fuente: elaboración propia

Sin embargo, el informe *Relevamiento de instituciones e infraestructuras culturales del Uruguay* (2012) da cuenta de la existencia de un porcentaje de ellos[231]. Asimismo, el informe categoriza a Teatro Eslabón como cine, lo que resulta extraño dado que ha proyectado material audiovisual en mínimas ocasiones. Además, la mayoría de los nombres de las instituciones no se escriben de forma correcta.

[222] Comuna Canaria. En línea: http://www.comunacanaria.gub.uy/sites/default/files/pagina_sitio/archivos_adjuntos/plcc_memoria_de_ordenacion.pdf

[223] Cabe señalar que desde 2007 hasta abril de 2020 funcionó en la ciudad de Canelones un Centro MEC, espacio que cerró sus puertas por disposición del "Artículo 357" de la Ley N.º 19.924 *Presupuesto Nacional de sueldos gastos e inversiones. Ejercicio 2020-2024*.

[224] También conocida como Biblioteca Pública.

[225] También conocido como Museo "Spikerman".

[226] También conocido como Museo "Taddei".

[227] El Mirador de Canelones se encuentra cerrado actualmente (marzo de 2021) por problemas edilicios.

[228] También conocido como Gimnasio Guadalupe.

[229] También conocido como El Club o Club Social.

[230] También conocido como El Centro.

[231] El informe *Relevamiento de instituciones e infraestructuras culturales del Uruguay* nombra dos bibliotecas (Biblioteca Municipal y Sala de lectura infantil "Froilán Vázquez Ledesma"), dos teatros (Complejo Cultural Politeama-Teatro "Atahualpa del Cioppo" y Teatro Eslabón), un cine (Teatro Eslabón), dos museos (Museo Arqueológico "Profesor Antonio Taddei" y Museo Histórico Departamental "Comandante Juan Spikerman", una librería (Librería Lo de Pompona), dos espacios culturales (Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos y Espacio Cultural Canelones) y un Centro MEC.

Asimismo, en la plataforma Mapa Cultural[232] de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) no figuran ninguna de las organizaciones e infraestructuras culturales mencionadas. De hecho, el departamento de Canelones cuenta con un sólo dato en el menú Cultura: "Bolsos y carteras" ubicado en la ciudad de Pando, en la categoría Fabricas de cultura. Estas cuestiones refuerzan la conclusión anteriormente planteada con relación a la ausencia de conocimiento sobre las organizaciones culturales del interior del país y la falta de coordinación entre los organismos gubernamentales.

Con relación a las festividades culturales en las que participan las instituciones culturales canarias se destacan algunas locales, departamentales y nacionales.

Tabla 3. Festividades

Nivel	Nombre	Mes	Año
Local (Ciudad de Canelones)	Fiesta de la Torta Frita	octubre	2007
	Feria de las Artes (también llamada Feria del Arte y el Diseño)	diciembre	2011
	Desfile de Carnaval	febrero	-
	Convención Uruguaya de Malabares y Circo (también llamada Convención Internacional de Malabares)	noviembre-diciembre	2006
	Aniversario del Primer Pabellón Patrio	diciembre	-
	Tribus en juegos "Entretejidos"	mayo/junio	-
	Mini Festival de Títeres de Canelones	diciembre	2018
Departamental	Celebración del Primer Gobierno Patrio	mayo	-
Nacional	Día del Patrimonio	octubre	1995

Fuente: elaboración propia basada en *Agenda Municipal de Cultura*[233] y *Calendario de Fiestas*[234]

A nivel de consumo cultural, Alfredo Fernández, director de Cultura de la Intendencia de Canelones en el período 2005-2018, señaló que a la ciudad de Canelones, por tratarse de la capital, es común que lleguen "propuestas artísticas de lo más variadas y con ingreso sin costo. Ese mismo privilegio no lo tiene en la misma medida el resto del departamento"[235]. Con relación al consumo de espectáculos con cobro de entradas, señaló que las principales salas son el "[Complejo Cultural] Politeama, el Eslabón, y otras instituciones que, dependiendo de sus comisiones directivas, realizan actividades esporádicamente (...) [, como] el Club Social Canelones [y] el Centro Comercial"[236].

[232] La plataforma tiene como objetivo permitir "a artistas, gestores y a la ciudadanía en general acceder a información clave y georeferenciada del sector cultural, de manera ordenada y categorizada" (Presidencia de la República, 2013).

[233] Oficina de Planeamiento y Presupuesto. En línea: https://www.opp.gub.uy/sites/default/files/proyectosejecucion/2018-05/amc-canelonessantaluciayloscerrillos.pdf

[234] Gobierno de Canelones. En línea: https://www.imcanelones.gub.uy/es/disfrutamos/que-hacer/calendario-de-fiestas

[235] Parise, M. (22 y 23 de febrero de 2021). *Entrevista a Alfredo Fernández* [inédita]. Anexo 8.10.3.8, p. 566.

[236] Ídem.

Asimismo, resaltó que la población citadina "no es muy afín de consumir espectáculos folclóricos, [cuestión] muy habitual en el resto del interior del país, y en varios lugares del departamento"[237]. Sin embargo, señaló que tiene muy buena receptividad el Carnaval, mayoritariamente en modalidad de desfile que de escenario, y la Convención de Malabares y Circo. A nivel educativo, destacó que los centros de estudios también organizan actividades entre las que se destaca el Festival Interliceal de Teatro, que "ha sido un semillero para alimentar a grupos de todo el departamento"[238].

Fernández explicó también la dificultad de los artistas de triunfar en su lugar: "Nadie es profeta en su tierra"[239]. Aseguró se privilegia "a los visitantes, ya que no sabemos cuándo podremos volver a tenerlos cerca"[240]. Asimismo, agregó que existe una "falta de perspectiva" por parte del público local debido a la cercanía de los artistas del lugar: "'¿Qué va a ser bueno si vive en mi cuadra?' La cotidianeidad hace que se diluya en el tiempo la admiración hacia un artista"[241], explicó. En el mismo sentido, María Vigo Rocca, Máster en Comunicación con énfasis en Recepción y Cultura, y ciudadana canaria, expresó que "es una característica de la ciudad de Canelones, no solo por la cultura, sino por todo emprendimiento local, la gente no valora lo propio"[242]. Asimismo, Gallero señaló que la población de la ciudad de Canelones "no se manifiesta demasiado afín a las actividades culturales"[243] y agregó que: "Canelones no se ha despertado todavía y no sabe que tiene una joya increíble ahí en su ciudad"[244], refiriéndose a Eslabón.

Por su parte, Ana Bonizzi, socia y espectadora de Eslabón y consumidora frecuente de productos culturales, expresó que "la movilidad social cuesta mucho [en Canelones]. Entonces, por ahí [la] gente teme hasta que logra ir, [piensa] que [en Eslabón] son intelectuales. Lo que pasa que no son intelectuales, son estudiosos del teatro". En la misma línea, comentó el surgimiento informal de dos términos: *Canelondres y Canelonia*. Sobre el primero: "mucha gente que le dice a acá

[237] Ídem.
[238] Ídem.
[239] Parise, M. (22 y 23 de febrero de 2021). *Entrevista a Alfredo Fernández* [inédita]. Anexo 8.10.3.8, p. 567.
[240] Ídem.
[241] Ídem.
[242] Parise, M. (19 de febrero de 2021). *Entrevista a María Vigo Rocca* [inédita]. Anexo 8.10.2.11, p. 515.
[243] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 486.
[244] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 482.

Canelondres, porque dicen que es carísimo"[245]. Con relación al segundo término expresó: "Yo le digo Canelonia (...) [porque] tenemos una postura de mirar del lado de adentro de la ventana y no participar, siempre observando qué pasa afuera. Y al diferente generalmente [lo catalogamos como] loco"[246]. Y agregó: "Canelonia de locura, de ir contra, [de] dividirse en grupos más bien en lugar de participar"[247].

2.2.3. El arte y la educación

Teatro Eslabón ofrece desde su fundación cursos y talleres sobre teatro a cargo de sus miembros y talleres de otras disciplinas como música y danza, a cargo de docentes invitados. En este sentido, cabe analizar el vínculo del arte y la educación.

La educación es un "derecho cultural reconocido como fundamental. La educación desempeña un papel clave en el desarrollo de sociedades del conocimiento capaces de idear estrategias innovadoras para afrontar los retos del futuro"[248]. En este sentido, la educación artística es un factor clave en el desarrollo y difusión del arte y la cultura.

La importancia de enseñar arte reside en que las manifestaciones artísticas están presentes constantemente en la vida. La educación artística y cultural permite "[ampliar] horizontes para el desarrollo personal y la participación cultural"[249]. El *Programa de Educación Inicial y Primaria* uruguayo expresa que "vivimos en una sociedad filtrada por referencias estéticas de todo tipo que están presentes en nuestros procesos de socialización, de construcción de identidad y de elaboración de ideas que vamos construyendo sobre el mundo y sobre nosotros mismos"[250]. En este sentido, Fabián Barros, artista, Licenciado en Comunicación y coordinador académico de la Licenciatura en Diseño, Arte y Tecnología de la Universidad ORT Uruguay, señaló que "la educación artística es 'peligrosa' porque enseña a reflexionar, porque te permite expresarte, porque te permite tener autonomía, porque te da una libertad para ver tu entorno desde una perspectiva creativa [y] crítica, para proponer distintas iniciativas, soluciones, visiones"[251].

---

[245] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a Ana Bonizzi* [inédita]. Anexo 8.10.2.3, p. 495.
[246] Ídem.
[247] Ídem.
[248] UNESCO. En línea: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf
[249] Ídem.
[250] Administración Nacional de Educación Pública. En línea: https://www.ceip.edu.uy/documentos/normativa/programaescolar/ProgramaEscolar_14-6.pdf
[251] Parise, M. (1 de diciembre de 2020). *Entrevista a Fabián Barros* [inédita]. Anexo 8.10.7.7, p. 762.

En la misma línea, Barros señaló que "no existe lo humano sin la capacidad creativa, es inherente a lo humano y entonces (...) esa habilidad (...) hay que formarla"[252]. Pedro Figari, pintor, abogado y político uruguayo (1861-1938), propuso a principios del siglo XX una "educación integral en sentido amplio incluyendo una formación intelectual acompañada de una formación manual"[253]. El arte humano, como

> manifestación del ingenio del hombre, es idéntico esencialmente, cualquiera que sea la pista en que se ejercite, puesto que deriva de un mismo instrumento —el ingenio— y tiende igualmente a servir nuestras necesidades y aspiraciones de mejoramiento, en el esfuerzo de adaptación al ambiente, a la realidad en que vivimos, y que es la vida misma (...) Entiendo, pues, que siempre, y muy particularmente en la hora actual de América, todas las artes —eso es, todas las formas del ingenio— deben estimularse y florecer al propio tiempo y cuando sea posible.[254]

La educación artística en Uruguay se dicta en centros educativos formales y no formales, públicos y privados.

En Educación Inicial y Primaria se aborda como área del conocimiento artístico: artes visuales, música, literatura, teatro y expresión corporal. En algunas instituciones se dictan además talleres especializados de música, expresión corporal y teatro, pero este aspecto responde a la disponibilidad presupuestal. Cabe destacar que desde 2009, cuando se implementó el nuevo programa de Educación, los conocimientos artísticos ocupan un lugar importante, "rompiendo con los programas anteriores donde las artes y la cultura estaban ausentes"[255].

El *Programa de Educación Inicial y Primaria* plantea que "para entender la diversidad cultural y aprehender la riqueza y complejidad que encierra, requiere posicionarse desde un relativismo cultural"[256] y agrega que "esta nueva mirada implica no enseñar sólo el arte modélico o visión decimonónica europea, sino también el arte popular, las vanguardias y tendencias innovadoras que buscan generar rupturas con los cánones tradicionales"[257].

---

[252] Ídem.
[253] Administración Nacional de Educación Pública. En línea: https://www.ceip.edu.uy/documentos/normativa/programaescolar/ProgramaEscolar_14-6.pdf
[254] Ídem.
[255] UNESCO. En línea: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf
[256] Administración Nacional de Educación Pública. En línea: https://www.ceip.edu.uy/documentos/normativa/programaescolar/ProgramaEscolar_14-6.pdf
[257] Ídem.

En el Ciclo Básico de Secundaria el arte está presente en las asignaturas Educación visual y plástica (conocida comúnmente como Dibujo) y Música. Según cifras de UNESCO, en 2011 durante los dos primeros años de educación secundaria el 9,7% de las horas lectivas totales fueron dedicadas a educación artística. Esta cifra se encuentra por encima de la media (4,84%) de los países que han implementado los Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo (IUCD). El informe destaca que se ha "reflejando el reciente compromiso de las autoridades para aumentar las oportunidades de acceso a las artes y la cultura"[258].

Cabe destacar que en 2003 se creó el Bachillerato Arte y Comunicación, que tras la reformulación de 2006 cambia su denominación a Arte y Expresión, conocido comúnmente como Artístico. Esta nueva oferta académica permitió considerar otros intereses y capacidades a la vez que dio lugar a nuevos conocimientos y prácticas. Actualmente la orientación se ha consolidado y demostró no ser una opción de descarte o fácil como se suponía al principio.

En esta línea, Mariella Chiossoni, coordinadora del área Artes Escénicas y Audiovisuales del Consejo de Educación Secundaria (CES), expresó que con los años "la opción [de Arte y Expresión] está absolutamente consolidada"[259] y resaltó la importancia de "desterrar la idea de que el bachillerato [Arte y Expresión] habilita solamente a una salida artística (...) para ser músico, actor o bailarín"[260]. Chiossoni agregó que la orientación en cuestión se caracteriza por colocar al "aprendizaje en un lugar distinto del tradicional, porque lo propone desde el trabajo con el cuerpo y desde la experimentación, no tanto desde la teoría. Habilita la posibilidad de crear y hacer desde un lugar más vivencial"[261].

A continuación se presenta la elección de la orientación Arte y Expresión, según el *Anuario Estadístico de Educación 2018*, último informe publicado por el MEC. En quinto año de liceo, de los 44.689 estudiantes matriculados, el 5,7% eligió la opción Arte y Expresión (2.579 estudiantes):

• El 88% lo hizo en instituciones públicas (2.880 estudiantes).

[258] UNESCO. En línea: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf

[259] Diario *La Diaria*. En línea: https://ladiaria.com.uy/educacion/articulo/2017/11/secundaria-festeja-el-decimo-ano-del-bachillerato-artistico-una-opcion-absolutamente-consolidada-que-habilita-multiples-carreras-posteriores/

[260] Ídem.

[261] Ídem.

• El 42% de los estudiantes de instituciones públicas lo estudió en Montevideo, mientras que el 58% lo hizo en el interior del país, siendo Canelones el segundo departamento con mayor cantidad de matrículas de estudiantes (luego de Montevideo).
• En tanto de los 299 estudiantes de instituciones privadas, solo el 12% lo hizo en el interior del país.

En sexto año de liceo, de los 35.656 estudiantes matriculados, el 5,2% eligió la opción Arte y Expresión (1.874 estudiantes):
• El 87% lo hizo en instituciones públicas (1.632 estudiantes).
• El 40% de los estudiantes de instituciones públicas lo estudió en Montevideo, mientras que el 60% lo hizo en el interior del país, siendo Canelones el segundo departamento con mayor cantidad de matrículas de estudiantes (luego de Montevideo).
• En tanto de los 242 estudiantes de instituciones privadas, solo el 12,3% lo hizo en el interior del país.

Al observar las cifras[262] de las ediciones de 2008 a 2018 del *Anuario de Educación* (MEC) se concluye que Arte y Expresión es la opción menos elegida por los estudiantes tanto en quinto como en sexto año. Sin embargo, muestra una tendencia de crecimiento. En general, desde 2008 a 2018 la matrícula creció: 172% en quinto año público (838 matrículas en 2008 y 2.280 en 2018) y 288% en sexto año público (420 matrículas en 2008 y 1.632 en 2018). Sin embargo, en las instituciones privadas, quienes ofrecen dichas orientaciones a partir de 2010, la variación de matrículas ha sido mínima, se identifican algunos años de crecimiento y otros de decrecimiento.

Con relación a la distribución geográfica, se puede observar que los departamentos con mayor cantidad de matrículas, de quinto y de sexto año, son Montevideo, Canelones y Maldonado, respectivamente.

En el departamento de Canelones existen doce liceos que ofrecen dicha orientación. Los más cercanos a la ciudad de Canelones son el Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta" (Canelones), Liceo N.º 1 "Prof. Santos Rabaquino Pacini" (Santa Lucía), Liceo N.º 1 "Manuel Rosé" (Las Piedras) y Liceo "Dr. Juan Belza" (San Ramón).

[262] Consultar Anexo 8.5.9. "Evolución de matrículas del Bachillerato Arte y Expresión 2008-2018", p. 306.

A pesar de que la población uruguaya tiene acceso a la educación artística en primaria y secundaria, existe "una brecha notable en la formación profesional"[263]. Según cifras del estudio *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo. Resumen analítico de Uruguay* (2014) "la cobertura de la educación nacional técnica y terciaria, privada y pública dependiente del gobierno es bastante completa, es decir, posee una oferta mínima para los ciudadanos que quieren realizar estudios técnicos, tecnológicos y profesionales en el ámbito de la cultura"[264].

Dicho estudio reveló que Uruguay posee un 0.90/1 en referencia a la formación de los profesionales del sector cultural, cifra que indica, según UNESCO, que "las autoridades nacionales han manifestado un claro interés y una voluntad de invertir en la formación de los profesionales de la cultura"[265].

En referencia a la educación técnica en la Dirección General de Educación Técnico Profesional-UTU (DGETP-UTU) existe el Bachillerato Figari cuyo objetivo es "la formación integral de estudiantes en el área del arte y las artesanías, combinando en la práctica: el trabajo, la ciencia y la cultura con sus fundamentos científico-tecnológicos e histórico-sociales"[266]. La carrera tiene una duración de tres años y los egresados se reciben como Bachilleres en Artes y Artesanías opción Cerámica, Escultura, Dibujo y Pintura, Joyería o Talla en Madera. Se encuentra disponible en Montevideo, Rivera y Artigas.

En educación terciaria y universitaria la oferta[267] es más variada: Artes Plásticas y Visuales, Cerámica, Dibujo y Pintura, Diseño Gráfico, Escultura y Volumen en el Espacio, Fotografía, Actuación, Diseño Teatral, Lenguaje y Medios Audiovisuales, Música, Danza Contemporánea, Interpretación musical-Canto, Interpretación musical-Instrumentos, Composición, Dirección de coros, Dirección de Orquesta, Musicología, Cantante y Bailarín. Las instituciones públicas referentes son la Facultad Escuela Nacional de Bellas Artes, la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), la Escuela Universitaria de Música (EUM), Escuela Nacional de Formación Artística - Sodre y la Universidad de la República (UdelaR). Cabe señalar la gran mayoría se dictan exclusivamente en Montevideo. En el interior del país se dictan tecnicaturas.

---

[263] UNESCO. En línea: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf

[264] Ídem.

[265] UNESCO. En línea: https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf

[266] Administración Nacional de Educación Pública. En línea: https://pcentrales.anep.edu.uy/oferta-educativa/cetp/educacion-media-superior/bachillerato-figari

[267] Consultar Anexo 8.5.10. "Oferta académica terciaria y universitaria en artes", p. 308.

En el ámbito terciario y universitario privado existen varios centros educativos que ofrecen carreras vinculadas al arte, destacan Universidad ORT Uruguay, Universidad Católica del Uruguay y Universidad CLAEH.

Con relación a la formación docente, el Instituto de Profesores Artigas (IPA) ofrece tres profesorados vinculados al arte: Educación musical, Danza y Educación visual. En algunos casos los cursos son dictados por profesionales del área, pero sin carrera académica lo que conlleva a que los conocimientos didácticos, la formación docente sea menos consistente. Agustín Martínez, actor y egresado del Bachillerato Arte y Expresión entrevistado por *La Diaria*, expresó que "puede ser que, en comparación con otros bachilleratos, este no tenga gente formada en docencia, pero en mi experiencia los [profesores] están bien formados por su misma carrera"[268]. En la misma línea, Candela Ronchi, estudiante del Bachillerato Arte y Expresión, expresó que "depende mucho del profesor: si tenés a alguien que sólo sepa de lo que está haciendo[,] pero que no quiera dar clase en artístico, podés pasar un mal momento"[269].

La oferta de postgrados y maestrías es menor: Ciencias Humanas Teoría e Historia del Teatro, Arte y Cultura Visual, Patrimonio Documental: Historia y Gestión, Teatro y Expresión corporal, Dirección escénica, e Historia del Arte y Patrimonio. Las organizaciones referentes son la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de UdelaR, la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) y la Universidad CLAEH.

Cabe señalar la existencia de educación artística no formal dictada en centros y espacios culturales públicos y privados. Sin embargo, no se cuenta con un relevamiento sobre el tema por parte de las organizaciones gubernamentales referentes. En la ciudad de Canelones existen varios espacios de educación artística no formal, tal y como se analizará más adelante en el apartado 2.3 "Análisis del entorno competitivo"[270].

Con relación al teatro, en particular, resulta pertinente señalar que ningún centro o instituto de formación artística en teatro del país cuenta con el reconocimiento del Ministerio de Educación y Cultura, ni siquiera la EMAD que funciona desde 1949. En setiembre de 2019, las escuelas de formación artística del Sodre[271] obtuvieron el

[268] Diario *La Diaria*. En línea: https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/11/a-diez-anos-del-estreno/
[269] Ídem.
[270] Consultar apartado 2.3. "Análisis del entorno competitivo", p. 71.
[271] Las escuelas de formación artística del Sodre son la Escuela Nacional de Danza (END) y la Escuela Nacional de Arte Lírico (ENAL).

reconocimiento como carreras terciarias no universitarias[272]. Paradójicamente, el Sodre depende administrativamente del MEC. En este sentido, Pouso, quien es actriz egresada de la EMAD señaló: "nuestros diplomas de formación superior en nuestro país no valen nada", y ejemplificó: si "te presentás para un concurso o para un teatro, vale más el que tiene, no sé, una Licenciatura en Biología que el que tiene cuatro años en una escuela superior nacional en arte dramático, eso es un problema"[273].

En cuanto a las políticas públicas, Pouso señaló que en Uruguay no existe

> una política de la enseñanza que incluya al teatro como algo que no sea un medio de expresión, como una actividad extracurricular, como una salida, como un paseo, un complemento a un texto que se está dando en la clase de literatura o como un paseo de los que hay que hacer cuando estamos en primaria. No hay políticas públicas en materia de Educación o de Cultura que consideren que el teatro es una herramienta que puede servir para que la gente aprenda a pensar, en definitiva, por sus propios medios, que aprenda a debatir, que aprenda a teorizar o que aprenda a estructurar su pensamiento por escrito y al oral. En general, el teatro es más concebido como una actividad que cumple un fin lúdico, recreativo o de expresión personal y no como una interesantísima herramienta puesta al servicio del desarrollo del ser humano.[274]

A modo de cierre, resulta interesante referenciar las cifras del tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural *Imaginarios y Consumo Cultural* (2014), en el que se asegura que sólo el 3% y el 3,4% de los encuestados desea que su hijo e hija, respectivamente, sea artista.

2.3. Análisis del entorno competitivo

El análisis del entorno competitivo constituye el estudio de las características y capacidades de los competidores, es decir, aquellas organizaciones o profesionales "que buscan satisfacer la misma necesidad en un mismo mercado, categoría o sector de actividad" (Capriotti, 2009, p. 165). En este punto es de gran importancia evaluar cómo pueden afectar, positiva o negativamente, la Imagen corporativa de la organización.

En esta línea, es posible desarrollar una diferenciación entre las organizaciones desde la perspectiva del producto, aquellos que ofrecen productos o servicios similares a la organización objeto de estudio, y desde la óptica del mercado, aquellas

[272] Diario *El Observador*. En línea: https://www.elobservador.com.uy/nota/-escuelas-del-sodre-nunca-fueron-reconocidas-como-institucion-educativa-dentro-del-mec--201996115751
[273] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, p. 756.
[274] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, p. 752.

organizaciones que satisfacen una misma necesidad u ofrecen soluciones similares en un mercado. (op. cit.)

En el caso de Eslabón se identifican competidores dentro de la perspectiva del producto en tres niveles: elencos teatrales, salas y espacios culturales, y talleres artísticos con énfasis en teatro, danza y música. Con base en los datos concluidos mediante entrevistas, se delimitará la ciudad de Canelones como área de acción de Eslabón.

Tabla 4. Competencia por niveles

Elencos teatrales	Salas y espacios culturales	Talleres artísticos
• Gente Sin Nombre	• Complejo Cultural Politeama-Teatro "Atahualpa del Cioppo" • Complejo Cultural Lumière • Biblioteca y Espacio Cultural "Gabriela Mistral" • Club Social Canelones • Centro Comercial y Social de Canelones	• Espacio Cultural Canelones (ex EMAO) • Complejo Cultural Politeama-Teatro "Atahualpa del Cioppo" • Espacio Minga • El Recoveco Espacio Cultural • Central de Danza • Conservatorio Departamental de Música

Fuente: elaboración propia

Cabe señalar que las artes escénicas compiten con otras ofertas de consumo cultural y de ocio, tanto domésticas como en el espacio público. Bonet y Schargorodsky plantean que "el consumo en el hogar de la amplísima oferta televisiva y por internet exige al responsable de un teatro singularizar su oferta en el valor único que representa la cercanía física entre intérpretes y público"[275].

Ahunchain expresó que en el sector de actividad existe una competencia directa e indirecta. La primera es aquella entre organizaciones del sector que ofrezcan servicios similares (espectáculos, salas, talleres). La segunda "puede ser cualquier actividad que signifique un paseo y una salida para el público"[276], como ir a la cancha a ver un partido de fútbol, al *shopping* o a la heladería. Aunque señaló que en la competencia directa, a diferencia de otras áreas, en artes escénicas "existe en lugar de una competencia una complementación"[277], todas las organizaciones del sector trabajan en la formación de públicos, por ello "lo mejor que me puede pasar es que [al] teatro que está en frente mío le vaya bien"[278], expresó el director.

[275] Bonet & Schargorodsky. En línea: http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2019/02/La-gesti%C3%B3n-de-teatros-PDF-Final.pdf
[276] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, p. 585.
[277] Ídem.
[278] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, p. 586.

En esta línea, señaló el trabajo y desafío del sector de actividad:

> Entonces, esa suerte de imperialismo de la cultura digital hace que sea cada vez más necesario generar estrategias para la formación de públicos en las artes escénicas, ¿no? Con todo lo que tiene de bueno de presencialidad, de contacto físico, incluso de ritual, hay un factor ritual en el hecho de que la gente se junte frente a un escenario para ver a otra gente actuar que no se debe perder y en eso se está trabajando.[279]

Por su parte, Bonet y Schargorodsky expresan que "el propio sector escénico no constituye la principal competencia, aunque a veces es necesario avanzar en estrategias compartidas de revalorización social del espectáculo en vivo"[280].

El discurso de los entrevistados permite concluir que se relaciona el término *competencia* con los conceptos de *rivalidad*, *agresividad* y *enfrentamiento*. Vale señalar que, como se aclaró anteriormente, a los efectos del análisis, *competencia* se propone en términos de mercado. El director artístico de Eslabón expresó que

> dentro del teatro no hay ninguna compañía que pueda llegar a ser nuestra competencia. Al contrario, si hubiera, cosa que no lo veo, porque hay compañías que son diferentes por la forma en que plantean sus espectáculos, por la temática que toman, por los autores que toman. Pero si existiera alguien que pudiera llegar a hacer cosas similares a nosotros no sería nuestra competencia, al contrario, colaboraría para la formación de un público. No lo veo... El teatro nunca es competencia.[281]

Dárdano coincidió con el planteo de Ahunchain, Bonet y Schargorodsky con relación al papel de las organizaciones del sector en la formación de públicos. Patricia Pereira, por su parte, expresó que desde el Teatro no se considera competencia a otras salas y elencos dado que

> Eslabón hace tantos años que está instalado en el lugar que ya tiene su... tiene un núcleo de público. No sé si es competencia la palabra, sí nos ha pasado superposición de actividades. (...) Pero también, ni tanto... porque a veces las propuestas son tan diferentes y el público es distinto entonces, en realidad competencia no.[282]

---

[279] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, p. 576.
[280] Bonet & Schargorodsky. En línea: http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2019/02/La-gesti%C3%B3n-de-teatros-PDF-Final.pdf
[281] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 355.
[282] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 402.

A modo de ejemplo, Gallero señaló que el vínculo entre Eslabón y Pilares (el grupo de teatro de la ciudad de Santa Lucía) es estrecho: "somos como hermanos, nadie considera que es una competencia"[283], expresó.

En este sentido, se observa una dificultad por parte de la organización para identificar y definir a la competencia. A continuación se describirán los competidores dentro de la perspectiva del producto en tres niveles: elencos teatrales, salas y espacios culturales, y talleres artísticos, tal y como se señala en la Tabla 4.[284]

2.3.1. Elencos teatrales

La ciudad de Canelones cuenta con otro grupo teatral: Gente Sin Nombre. Dicho grupo fue fundado en 2011. Su trabajo está orientado al teatro negro[285] y la manipulación de muñecos en la oscuridad. Se definen como un grupo "conformado por individualidades con sólida formación y experiencia en las artes escénicas, el campo audiovisual y la docencia, trabaja de forma colectiva en la totalidad del proceso creativo"[286]. Cabe destacar que entre los integrantes del grupo se encuentra Caren Sobrera (vestuarista y escenógrafa de Eslabón), quien se desempeña en Gente Sin Nombre como actriz y encargada de vestuario.

El grupo teatral no posee sala propia y mediante el Proyecto TRAMA, que se explicará más adelante en el apartado 2.4.1 "Entorno político-legal"[287], ha ensayado y presentado obras en Eslabón. Además, se ha presentado en otras salas como Teatro El Galpón y Centro Cultural Florencio Sánchez (Montevideo).

Resulta importante señalar que en la ciudad de Santa Lucía, próxima a Canelones, funciona Teatro Pilares, una compañía teatral fundada en 1993. Está integrada, entre otros, por Nelson Castillo y Raquel Pi (exmiembros de Eslabón). Correa colabora esporádicamente con el grupo. Pilares no cuenta con sala propia, ensaya generalmente en el Club Social "23 de Mayo". Con relación a la oferta educativa, no dicta talleres.

Desde la fundación de Eslabón existieron otros grupos teatrales en la ciudad de Canelones: DelSur Teatro (2008-2016), La Tramoya (2008-2011) y Fe-Minus (2011-

[283] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 483.
[284] Consultar Tabla 4 "Competencia por niveles", p. 72.
[285] El teatro negro es una representación escénica caracterizada por llevarse a cabo en un espacio a oscuras donde objetos con colores fluorescentes son iluminados con luz ultravioleta.
[286] Gente Sin Nombre. En línea: https://www.facebook.com/gentesinnombre
[287] Consultar apartado 2.4.1. "Entorno político-legal", p. 81.

2015). Resulta interesante señalar que los tres elencos contaron con exintegrantes de Eslabón[288].

2.3.2. Salas y espacios culturales

La ciudad de Canelones posee, además de Eslabón, varios espacios culturales y salas: Complejo Cultural Politeama-Teatro "Atahualpa del Cioppo", Complejo Cultural Lumière, Biblioteca y Espacio Cultural "Gabriela Mistral", Club Social Canelones y Centro Comercial y Social de Canelones.

El Complejo Cultural Politeama-Teatro "Atahualpa del Cioppo", conocido como Politeama o Teatro Politeama, fue fundado en 1921. Debe su nombre a la fusión de dos palabras griegas *poli* (muchos) y *teama* (tema). A lo largo de su historia ha sido sede de variadas representaciones teatrales, cine, circos, zarzuelas, conciertos, actos culturales, conferencias, veladas, exhibiciones gimnásticas y acrobáticas, competencias de boxeo y bailes. En 1983 fue adquirida por la Intendencia de Canelones. Durante 2014 permaneció cerrado por remodelaciones edilicias y reabrió sus puertas en 2015. El Complejo es "considerado el polo artístico de la ciudad y ámbito céntrico de realización de actividades culturales"[289], según expresó la Comuna Canaria.

El edificio está ubicado en Tomás Berreta 312, sobre la Semipeatonal Paseo de las Artes, a 75 metros de la plaza "18 de Julio". Posee dos salas: "Atahualpa del Cioppo" y "Beto Satragni"[290]. La primera sala posee un escenario de 14 metros de profundidad y 12 metros de ancho (168 m^2), y está equipada con tecnología de última generación en audio y luces, aspectos que la convierten en la más grande del departamento y en una de las principales del país. Posee 291 butacas en platea, 22 en tertulia baja y 25 en tertulia alta. La segunda sala posee una superficie de 240 m^2 sin escenario y una capacidad, en condiciones normales, para 54 personas.

Desde 2015 el Complejo ha recibido espectáculos de teatro (comedia, drama y humor), música y danza. Algunos de los artistas y elencos internacionales, nacionales y locales que se presentaron han sido: Comedia Nacional (teatro), José Eduardo "Pepe" Vázquez (actor), Cristina Morán (actriz), Estela Medina (actriz), Petru Valensky (actor), Diego Delgrossi (actor), Jorge Esmoris (actor), Odín Teatret (compañía danesa de teatro

[288] Olivera y Degiovanangelo formaron parte de DelSur Teatro; Correa, Olivera y María de los Ángeles Hernández de La Tramoya; y Correa, Jozami, Susana Hernández y Tazzi de Fe-Minus.
[289] Gobierno de Canelones. En línea: https://turismo.imcanelones.gub.uy/visita-canelones/que-hacer/atractivos/item/teatro-politeama.html
[290] Beto Satragni fue un músico, compositor y bajista oriundo de Canelones (1955-2010). Desarrolló su carrera musical predominantemente en Argentina.

dirigida por Eugenio Barba), Orquesta Juvenil del Sodre, Larbanois & Carrero (dúo musical), Jorge Nasser (músico), Ruben Rada (cantante y músico) Laura Canoura (cantante, actriz y compositora), Ballet Nacional del Sodre, Sociedad Anónima (humoristas), Agarrate Catalina (murga), Teatro Eslabón, Fe-Minus, Guadalupe Romero (cantante canaria), Leandro Trasante (comediante canario) y Coro Guadalupe (coro canario).

El Complejo Cultural Lumière, conocida como Teatro Lumière, Sala Lumière o Centro Cultural Lumière, funcionó en sus orígenes como una sala cinematográfica, las autoridades actuales no conocen la fecha de fundación. En 1996 fue adquirida por el Estado y destinada al Servicio Oficial de Difusión Radio-Eléctrica (Sodre) para fines culturales y artísticos. En 2000 pasó a propiedad de la Administración Nacional de Telecomunicaciones (Antel) quien la reacondicionó e instaló en el edificio una pantalla para videoconferencia (sala virtual), "elemento de estímulo a la cultura y de apoyo a sus actividades de telecomunicaciones"[291].

Actualmente funciona como sala de conferencias, videoconferencias, proyecciones de películas, conciertos, simposios, conferencias interactivas, congresos, entrega de diplomas y premios. La sala se alquila a privados y organismos públicos, principalmente estos últimos a raíz de un convenio con la Intendencia de Canelones. La sala está ubicada en Batlle y Ordóñez 621 casi Tomás Berreta, a 60 metros de la plaza principal de Canelones. Posee un escenario de 8 x 7 m (56 m^2) y una sala con capacidad, en condiciones normales, para 120 personas.

La Biblioteca y Espacio Cultural "Gabriela Mistral", conocido como Biblioteca "Gabriela Mistral" o Sala "Gabriela Mistral", es una asociación civil sin fines de lucro fundado en 1934 que cumple funciones sociales y culturales. La sede cuenta con un escenario de 4 x 3 m y una sala con capacidad para 60 personas que se presta, a públicos y privados, a cambio de una donación.

Actualmente se dictan clases de órgano, piano y guitarra. Aún no están confirmados los cursos de metafísica y arte y reciclado (Artemano) que se desarrollaron en 2019, previo al inicio de la pandemia a raíz del Covid-19. Sin embargo, a lo largo de la historia de la organización se han dictado talleres y cursos variados: pintura, danza, música, coro, *vitraux*, inglés, francés, portugués, gemas y *feng shui*. Actualmente ya no funciona como biblioteca (lectura en sala y préstamo de libros) por falta de recursos

[291] Uruguay Presidencia. En línea: https://www.presidencia.gub.uy/comunicacion/comunicacionnoticias/entrevista-cosse-antel-arena

económicos y espacio físico. Fue sede de ensayo del grupo de teatro Fe-Minus, grupo que trabajó desde 2011 a 2015. Actualmente es sede de reunión del Instituto Histórico de Canelones y la Sociedad de Odontólogos de Canelones (CODAOC).[292]

El Club Social Canelones (CSC) es un espacio social y cultural privado fundado en 1936, está ubicado en Tomás Berreta casi Treinta y Tres, frente a la plaza "18 de Julio". Posee dos espacios: un salón de té y el salón principal que han sido alquilados para eventos culturales y de otras índoles generalmente a privados. Los espacios también se han cedido para eventos solidarios cuyo objetivo son causas benéficas de organizaciones sociales y personas. El CSC es responsable también de la organización de eventos propios musicales (Tan Disco Pub) y culturales (Ringo).

Posee un escenario de 6 x 3 m (18 m^2) y una sala con capacidad, en condiciones normales, para 600 personas. Se han presentado allí reconocidos artistas como No te va a gustar (banda de rock), Petru Valensky (actor), Kairo Herrera (actor), Lucas Sugo (cantante de música tropical), Denis Elías (cantante de música tropical), Chacho Ramos (cantante de música tropical), Cristian Rojas (cantante de música tropical), Washington Carrasco y Cristina Fernández (dúo de música popular), La Sandonga (grupo de música tropical), El Reja (cantante de cumbia), La Fase Buk (grupo de cumbia), Hernán (cantante argentino de cumbia), Chily Fernández (cantante argentino de cumbia), La Champion Liga (grupo argentino de cumbia), entre otros.

El Centro Comercial y Social de Canelones (CCSC) es un espacio social y cultural privado fundado en 1921. Cuenta con un salón comercial (donde actualmente funciona una pizzería) y un salón cultural con escenario que se alquila a privados y públicos. Allí se han presentado reconocidos artistas como Diego Delgrossi (actor), Marcel Keoroglian (actor) y Majo y La del 13 (grupo musical de cumbia). En dicho espacio también se organizan torneos de billar, ha sido sede de Campeonato Departamental de Billar.

Por otra parte, el Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta"[293], el Liceo "Nuestra Señora de Guadalupe" (privado), Colegio "María Auxiliadora" (privado) y la Escuela pública N.º 221 "Paul Harris" cuentan con grupos de teatro. En otras escuelas públicas de la ciudad existen talleres anules de teatro, pero son esporádicos, dependen del presupuesto enviado por la Administración Nacional de Educación Primaria

[292] Gobierno de Canelones. En línea: https://www.imcanelones.gub.uy/es/noticias/biblioteca-gabriela-mistral-celebro-su-79-aniversario
[293] También conocido por su sigla LTB.

(ANEP). Cabe destacar que el grupo del Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta" existe desde 1988 y es dirigido por las docentes Mercedes Patrón y Laura Lacretta. Esta institución, además, es la organizadora de la Semana del Arte, actividad que tiene como objetivo la sensibilización artística y muestra de trabajos.

Resulta pertinente señalar que durante 25 años ininterrumpidos, desde 1994 a 2019, se desarrollaron ediciones del Encuentro Interliceal de Teatro, organizados por el LTB, donde participaron gran cantidad de instituciones de educación secundaria y de la Dirección General de Educación Técnico Profesional-UTU (DGETP-UTU). Dichas instancias tuvieron como objetivo, según expresó Patrón, acercar a los estudiantes "al hecho artístico desde la rama teatral, ofrecerle esparcimiento saludable, un ámbito para la creatividad y la creación, que buscó siempre desplegar en los jóvenes sus potencialidades, muchas veces ocultas por los prejuicios sociales y por las presiones del entorno"[294]. Asimismo, insertar al liceo "en la comunidad canaria, desde el arte, el intercambio y el encuentro de los estudiantes con otros que compartían sus inclinaciones artísticas"[295]. En los inicios las muestras se desarrollaron en la biblioteca del liceo y en Teatro Eslabón, este último participó con asesoramientos "técnicamente con las presentaciones de los estudiantes, aportando sugerencias de diversa índole"[296], según expresó Patrón. Sin embargo, debido al crecimiento de público, las muestras se debieron presentar en salas con mayor capacidad como el Complejo Cultural Politeama.

2.3.3. Talleres artísticos y culturales

La ciudad de Canelones cuenta con una amplia oferta de talleres artísticos y culturales. Cabe destacar que aunque no todas las instituciones que se nombrarán a continuación coinciden con Eslabón en el dictado de talleres de teatro y narración, sus ofertas representan otras opciones artístico-culturales. Las instituciones a cargo son Complejo Cultural Politeama, Conservatorio Departamental de Música, Espacio Cultural Canelones, Central de Danza, El Recoveco Espacio Cultural y Espacio Minga.

El Complejo Cultural Politeama no cuenta a la fecha (marzo de 2021) con una propuesta educativa definida. Aunque en años anteriores se dictaron allí cursos y talleres sobre ballet y actuación: funcionó la Escuela Departamental de Danza del Sodre división ballet (desde 2015), el Laboratorio para actores y actrices dirigido por Roxana Blanco (desde 2016) y un taller de máscara dictado por artistas peruanos (desde 2016).

[294] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Patrón* [inédita]. Anexo 8.10.3.9, p. 570.
[295] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Patrón* [inédita]. Anexo 8.10.3.9, p. 571.
[296] Ídem.

Particularmente, en 2017 se desarrolló el Taller de dirección escénica dirigido por Juan Tocci y en 2019 se organizó, en conjunto con elencos de teatro independiente de Canelones, un encuentro con diversos talleres de capacitación y puesta en escena de espectáculos.[297]

El Conservatorio Departamental de Música es un espacio formativo gestionado por la Dirección General de Cultura de la Intendencia de Canelones, fundado en 1998. Se ubica en Tomás Berreta 491 casi Treinta y Tres, a dos cuadras de la plaza principal de Canelones. Durante muchos años funcionó en el Teatro Colón, edificio ubicado en la Semipeatonal Paseo de las Artes, frente al Complejo Cultural Politeama. La oferta educativa para 2021 abarca canto, piano, guitarra, percusión, percusión popular, saxofón, flauta, violín, lecto-escritura y armonía.[298] El ingreso a los talleres es gratuito y requiere audición previa.

El Espacio Cultural Canelones, anteriormente llamada Escuela Municipal de Artes y Oficios (EMAO), es un centro cultural gestionado por la Intendencia de Canelones desde 1969. Los Espacios Culturales están presentes también en otras localidades canarias[299]. La propuesta de 2021 abarca talabartería, sastrería, corte y confección, guitarra, inglés, tapiz, expresión plástica, peluquería y manicura, danza, ritmo latino, tango, cocina y repostería, manualidades, taller literario, huerta y teatro.[300]

Según Rosanna Prato, gestora del Espacio Cultural Canelones, en 2019 el alumnado estuvo compuesto por 800 personas de diferentes edades (niños, adultos y adultos mayores). En el edificio también se desarrollan actividades de la Unidad de Animación de la Intendencia de Canelones, el Coro Municipal, el programa Jóvenes en red a cargo del Ministerio de Desarrollo Social (MIDES) y Cabildo de niños.[301]

La Central de Danza es un espacio privado fundado en 2020 por Noelia del Horno. Se ubica en Tolentino González 272, entre Florencio Sánchez y Luis Alberto de Herrera, a tres cuadras de la plaza "18 de Julio". La oferta educativa para 2021 abarca

[297] Complejo Cultural Politeama. En línea: https://politeama.imcanelones.gub.uy/
[298] Gobierno de Canelones. En línea: http://imcanelones.gub.uy/es/noticias/abrio-un-nuevo-periodo-de-inscripcion-para-ingresar-al-conservatorio-departamental-de-musica-0
[299] Los Espacios Culturales canarios funcionan en las siguientes localidades: Santa Lucía, Juanicó, La Paz, Progreso, Los Cerrillos, Aguas Corrientes, Las Piedras, San Antonio, Santa Rosa, San Bautista, San Ramón, San Jacinto, Toledo, Pando, Sauce, Tala, Soca, Montes, Atlántida, Empalme Olmos, 18 de Mayo, Suárez, Migues, Salinas, Parque del Plata, La Floresta, Colonia Nicolich, Ciudad de la Costa, Barros Blancos y Paso Carrasco.
[300] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2021/03/19/los-talleres-del-espacio-cultural-de-canelones-ex-emao-comenzaran-en-el-siguiente-mes/
[301] *Canelones Ciudad Portal*. En línea: http://canelonesciudad.uy/emao-se-prepara-para-la-restauracion/

reggaetón, ballet, hip hop, ritmo, coreografía, femme, Dancehall, Comercial Dance, jazz contemporáneo, Street Jazz, comedia musical, salsa, bachata y merengue.

El Espacio Minga[302] es un espacio cultural privado multidisciplinario fundado en 2017 por Irina Cuello e Ícaro Puig Mujica. Se ubica en Joaquín Suárez 255 casi Luis Alberto de Herrera, a cuatro cuadras de la plaza principal de Canelones. La oferta educativa para 2020 abarcó expresión corporal, danza, ballet, folclore, flamenco, danza contemporánea, fusión de coreografía, dibujo, guitarra, batería, yoga, teatro, taichí, canto, teclado y fotografía digital. No se conoce la propuesta educativa para 2021. Minga no posee escenario, ha realizado sus muestras en Teatro Eslabón y el Complejo Cultural Politeama.

El Recoveco Espacio Cultural, también conocido como El Recoveco, es un espacio privado fundado en 2017 por Gastón Damián. Se ubica en Eduardo Martínez Monegal 137, entre Carlos Cámera Hijo y María Álamo de Suárez, a trece cuadras de la plaza "18 de Julio". La oferta educativa para 2021 abarca danza folclórica para niños, jóvenes y adultos, malambo, folclore contemporáneo, candombe (especialización tambor), yoga y tango. En dicho espacio funcionan la Compañía *Folklore* Contemporáneo, Estudio Contradanza y El Malón Malambo. Posee un escenario de 8 x 6 metros (48 m^2). Sin embargo, cuando necesita presentar espectáculos en escenarios más amplios lo ha hecho en Teatro Eslabón y el Complejo Cultural Politeama.

En la ciudad de Canelones existen otros grupos de danza como Ballet Folklórico Canelones, Ballet Folklórico Aborigen y Aparcería Renovación Gaucha.

2.4. Análisis PEST

Las organizaciones existen y funcionan como tales inscriptas en un entorno, son sistemas abiertos que interactúan e intercambian información con el exterior. Según Stephen Robbins (1987) la clave para comprender a las organizaciones como sistemas abiertos reside en el reconocimiento de su interacción con el entorno. Este último se constituye por "las instituciones o fuerzas que afectan la actuación de la organización, y sobre las cuales [esta] tiene muy poco o nulo control" (en Capriotti, 2009, p. 161).

A continuación se propone un análisis PEST, herramienta que permite analizar el entorno contemplando cuatro factores: político, económico, sociocultural y

[302] La *fanpage* de *Facebook* se llama Minga Casa, pero se debe a la falta de disponibilidad del nombre Espacio Minga, según expresó Cuello.

tecnológico. Algunos autores agregan dos factores más: el ecológico y legal, formando el acrónimo PESTEL.

Cabe señalar que las cuestiones vinculadas a la pandemia a raíz del Covid-19 se detallarán en otro apartado (2.4.5 "El impacto de la pandemia en el teatro"[303]) dado la situación generada afectó a la organización a nivel político-legal, económico, social y tecnológico.

2.4.1. Entorno político-legal

El entorno político-legal implica "las fuerzas e instituciones que detentan los poderes públicos, y que tienen capacidad para dictar leyes y reglamentaciones, ya sea a nivel local, regional, nacional o supranacional" (Capriotti, 2009, p. 162).

La *Constitución de la República Oriental del Uruguay*[304], la norma de mayor jerarquía jurídica, declara en el "Artículo 33" que "El trabajo intelectual, el derecho del autor, del inventor o del artista, serán reconocidos y protegidos por la ley"[305].
El "Artículo 71" declara de "utilidad social"[306] a la enseñanza artística, al igual que "la enseñanza oficial primaria, media, superior, industrial (...) y de la educación física; la creación de becas de perfeccionamiento y especialización cultural, científica y obrera, y el establecimiento de bibliotecas populares"[307].

La Ley N.º 17.741 *Fondo Nacional de Teatro*, aprobada en 2004, es una modificación parlamentaria de la Ley N.º 16.297 aprobada en 1992.[308] Dicha legislación decretó la creación del Fondo Nacional de Teatro y de una comisión que lo administre, denominada Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE).[309] De acuerdo con el "Artículo 2" de la Ley N.º 17.741, el fondo se integrará con aportes del MEC por concepto de multas y derechos según la Ley N.º 9.739 *Propiedad literaria y artística*; el 1% del total recaudado por espectáculos realizados por elencos nacionales, el 5%, por elencos extranjeros y 3%, por elencos mixtos; las herencias, legados y donaciones que reciba.

[303] Consultar apartado 2.4.5. "El impacto de la pandemia en el teatro", p. 96.
[304] La *Constitución de la República Oriental del Uruguay* vigente es la de 1967 con modificaciones plebiscitadas el 26 de noviembre de 1989, el 26 de noviembre de 1994, el 8 de diciembre de 1996 y el 31 de octubre de 2004.
[305] Poder Legislativo. En línea: https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/constitucion
[306] Poder Legislativo. En línea: https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/constitucion
[307] Poder Legislativo. En línea: https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/constitucion
[308] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/16297-1992
[309] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/17741-2004

Esta última norma estipula en el "Artículo 9" la creación del Registro Nacional de Instituciones Teatrales Culturales, cuya admisión y control estará a cargo de COFONTE. La Comisión regula el llamado a concursos para profesionales de la actividad que solicitan financiación para proyectos teatrales, ya sea puestas en escena y/o infraestructura. El fondo está formado por siete integrantes de organismos del sector de actividad: el Ministerio de Educación y Cultura (presidente), la Sociedad Uruguaya de Actores (secretaría), la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (un integrante), la Asociación General de Autores del Uruguay (un integrante), Asociación de críticos teatrales del Uruguay[310] (un integrante), y Asociación de Teatros del Interior (dos integrantes).

La Ley N.º 17.930 *Presupuesto Nacional de sueldos gastos e inversiones. Ejercicio 2005 - 2009*, aprobada en 2005, define los usos del Presupuesto Nacional. En el "Artículo 240" señala la creación del Consejo Nacional de Evaluación y Fomento de Proyectos Artístico Culturales (CONAEF) cuyos cometidos son, principalmente, el asesoramiento al Poder Ejecutivo sobre "el otorgamiento de beneficios fiscales a quienes desarrollen proyectos [artístico-culturales]"[311], "evaluar y controlar la ejecución de los Proyectos declarados de Fomento Artístico Cultural"[312], "captar recursos financieros destinados al desarrollo [artístico-cultural], tal como ser donaciones y legados"[313], "promover proyectos de patrocinio, fomento, inversión y la cooperación internacional"[314] y "estimular, promover y fomentar la actividad [artístico-cultural] nacional en todas sus etapas de creación, formación, difusión, documentación, dotación de infraestructuras y circulación"[315].

En el "Artículo 252" de dicha normativa se dispone la creación del proyecto Recuperación y Construcción de Infraestructura para el Desarrollo de Actividades Artísticas y Culturales en el Interior del País. Dicha política tiene como objetivo principal mejorar las condiciones de los centros y espacios culturales (salas, museos, bibliotecas, teatros y otros), públicos o privados, del interior del país mediante la financiación de proyectos de reformas, adecuación y mejoramiento edilicio, adquisición de equipamiento y compraventa de inmuebles. Para ello se crea el Fondo para el

[310] La Ley N.º 16.297 expresa "Sección Uruguaya de la Asociación Internacional de Críticos Teatrales". Sin embargo, en la realidad COFONTE cuenta con un miembro de ACTU.
[311] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/17930-2005
[312] Ídem.
[313] Ídem.
[314] Ídem.
[315] Ídem.

Desarrollo de Infraestructuras Culturales en el Interior del País, conocido coloquialmente como Fondo de Infraestructura. Desde 2010, a través de concursos abiertos, se han financiado obras y equipamientos de infraestructuras culturales en ciudades capitales, ciudades intermedias, localidades y áreas rurales del todo el territorio nacional, a excepción de Montevideo.

La normativa dispone además en el "Artículo 238" y "Artículo 250" la creación del Fondo Concursable de Cultura (FCC), cuyo objetivo es "democratizar la cultura posibilitando el acceso en igualdad de oportunidades a la libre creación y producción de bienes culturales en todo el territorio nacional, a la vez que integrar la cultura en el proceso de desarrollo económico y social"[316]. Se realiza una convocatoria anual donde artistas y hacedores de cultura presentan proyectos artístico-culturales que son evaluados por un jurado externo al MEC. Las categorías habilitadas para participar son artes visuales, danza, fotografía, música, propuestas editoriales, teatro, arte circense y títeres; y videojuegos. El presupuesto del fondo para 2020 es de $15.000.000.

El Fondo Regional para la Cultura (FRC) financia proyectos artístico-culturales propuestos por ciudadanos residentes en regiones del interior del país. El objetivo es "democratizar la cultura posibilitando el acceso en igualdad de oportunidades a la libre creación y producción de bienes culturales en todo el territorio nacional, a la vez que integrar la cultura en el proceso de desarrollo económico y social"[317]. Se realiza una convocatoria anual para proyectos que son evaluados por jurados provenientes de dichas regiones, donde se tiene en cuenta los impactos territoriales que los proyectos representan. Las categorías habilitadas para participar son artes visuales, danza, memoria y tradiciones, música y teatro. El presupuesto para 2020 es de $7.200.000.

La Ley N.º 18.719 *Presupuesto Nacional período 2010 - 2014*, aprobada en 2011, define la creación del Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística (FEFCA)[318]. En esta edición, en el marco de la emergencia sanitaria, el fondo que tiene como objetivo "cubrir necesidades de corto plazo y crear las condiciones para una mejor recuperación del sector artístico nacional, siempre con el objetivo de promover la formación y profesionalización del sector artístico en el país"[319]. Cuenta con 54 becas anuales que se dividen en seis disciplinas: artes visuales, audiovisual, danza, letras,

[316] Fondos para la Cultura | MEC. En línea: https://fondos.culturaenlinea.uy/sobre-los-fondos/
[317] Fondos para la Cultura | MEC. En línea: https://fondos.culturaenlinea.uy/sobre-los-fondos/
[318] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18719-2010
[319] Fondos para la Cultura | MEC. En línea: https://fondos.culturaenlinea.uy/sobre-los-fondos/

música, y teatro, artes circenses y títeres. El presupuesto dispuesto para 2020 es de $10.000.000.

La Ley N.º 19.355 *Presupuesto nacional de sueldos gastos e inversiones. Ejercicio 2015 - 2019*, aprobada en 2015, señala en su "Artículo 663" que el Ministerio de Educación y Cultura destinará anualmente $8.000.000 destinada a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI), en el marco del programa Institucionalidad Cultural. En el "Artículo 665" señala un incremento de la subvención otorgada a la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE).[320]

La Ley N.º 19.535 *Rendición de Cuentas y Balance de Ejecución Presupuestal*, aprobada en 2017, señala en el "Artículo 123" que el Ministerio de Educación y Cultura destinará anualmente $4.000.000, en el marco del programa Bienes y servicios culturales, a la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE). Y en el "Artículo 235" señala que dicho ministerio destinará $6.000.000 a la Federación Uruguaya de Teatros Independientes, en el marco programa Institucionalidad Cultural.[321]

Sin embargo, según Alicia Dogliotti, presidente de la Sociedad Uruguaya de Actores, los fondos asignados a través de la Ley N.º 19.355 (2015) y N.º 19.535 (2017), destinados al teatro independiente, fueron recortados por las nuevas directivas del gobierno.[322]

La Ley N.º 18.384 *Estatuto del Artista y Oficios Conexos*, aprobada en 2008, regula la actividad de los artistas en el campo cultural. El "Artículo 1" define al artista intérprete o ejecutante como aquel que representa "un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra artística, la dirija o realice cualquier actividad similar a las mencionadas, sea en vivo o registrada en cualquier tipo de soporte para su exhibición pública o privada"[323]. A su vez, define oficios conexos como "aquellas actividades derivadas de las definidas en el inciso anterior y que impliquen un proceso creativo"[324] como vestuaristas, iluministas, sonidistas, escenógrafos, maquilladores y diseñadores.

Algunos de los puntos más significativos de la legislación son la concepción de horas de ensayo y de actuación como horas laborales, y la creación del Registro Nacional de Artista y Actividades Conexas, registro que será regulado por el Ministerio

[320] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19355-2015
[321] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/19535-2017
[322] Diario *La República*. En línea: https://www.republica.com.uy/alicia-dogliotti-el-teatro-independiente-tiene-la-virtud-de-reinventarse-encontrar-salidas-y-nuevas-formas-id764823/
[323] IMPO: En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18384-2008
[324] IMPO: En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18384-2008

de Trabajo y Seguridad Social (MTSS) y permite que los artistas sean considerados trabajadores, con sus derechos y obligaciones, como aportes al Banco de Previsión Social (BPS), cobertura de salud, seguro de paro y licencia por enfermedad.

Las asociaciones civiles son figuras jurídicas que se rigen por "Artículo 21" del Código Civil que, aunque no las define, le confiere "derechos y obligaciones civiles (...) [una vez] reconocidas por la autoridad pública"[325]. El Decreto-Ley N.º 15.089, por su parte, designa al Ministerio de Educación y Cultura como policía administrativa.

En ellas existen asociados que cubren cargos titulares y suplentes en los órganos provistos por el estatuto, como Comisión Directiva, Fiscal y Electoral. A diferencia de las fundaciones, las asociaciones civiles poseen un mecanismo de autocontrol, dado que en ellas existe más de un grupo de asociados que pugnan por el poder, por lo que se controlan y vigilan entre sí.

Las asociaciones civiles son reconocidas como figuras jurídicas una vez solicitada, y aprobada, la personería jurídica frente a la Dirección General de Registros, oficina dependiente del Ministerio de Educación y Cultura. Los requisitos están detallados en la página web de dicha oficina[326]. No se encontró norma jurídica que detalle dichos requisitos.

Existen también asociaciones profesionales, reguladas por el Decreto-Ley N.º 15.137 que las define como "asociaciones civiles [donde] trabajadores o empleadores pueden constituir en la actividad privada para promover, estudiar, mejorar y defender sus respectivos intereses en el ámbito laboral"[327]. Se clasifican en primer, segundo y tercer grado. Las primeras nuclean personas físicas (como SUA y ACTU), las segundas, a asociaciones de primer grado (como ATI y FUTI) y las terceras, a asociaciones de segundo grado.

La Ley N.º 19.821 *Teatro Independiente. Promoción para su desarrollo*[328], aprobada en 2019, tiene como objetivo fundamental "promover el desarrollo y amparo del teatro independiente como impulsor del desarrollo cultural del país"[329] y declara de interés general la "actividad teatral independiente, considerándola en el plano artístico,

[325] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/codigo-civil/16603-1994
[326] Dirección General de Registros. En línea: https://www.gub.uy/tramites/inscripcion-asociacion-civil-club-fundacion
[327] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/decretos-leyes-originales/15137
[328] La Ley N.º 19.821 *Teatro Independiente. Promoción para su desarrollo* se conoce coloquialmente como Ley de Teatro Independiente o Ley de los teatros independientes.
[329] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19821-2019

cultural y social, esencial para el desarrollo integral ciudadano"[330], y agrega que "como tal, gozará de la protección, promoción y apoyo del Estado"[331]. La normativa dispone en el "Artículo 8" la creación del Consejo Nacional Honorario del Teatro Independiente (CNHTI), que oficiará como "órgano rector de la protección, promoción y desarrollo de la actividad teatral independiente"[332] y estará integrado por representantes del Poder Ejecutivo, la FUTI, ATI y SUA.

La aprobación de dicha normativa significó un gran triunfo para el sector de actividad dado que surgió desde la iniciativa de la sociedad civil, y recogió las necesidades y aspiraciones de organizaciones referentes y de larga trayectoria en el país como la FUTI, ATI y SUA.[333] Con relación a ello, Dogliotti señaló que dicha normativa aún no se reglamenta y que el Consejo Nacional Honorario del Teatro Independiente resultaría una herramienta importante para la situación actual.[334]

El Ministerio de Educación y Cultura, a través de la Dirección Nacional de Cultura, presentó en 2019 el programa *Corredor de Circulación Cultural Ruta 5* que incluye contenidos culturales de variadas disciplinas (teatro, danza y música) a lo largo de la ruta nacional 5, desde Rivera hasta Montevideo. Según la Ministra de Educación y Cultura de aquel entonces, María Julia Muñoz, Canelones

> es el primer departamento al que se llega para establecer ese corredor que muchos uruguayos no conocen y que, a través de las manifestaciones culturales, pueden conocer. El proyecto es para que el desarrollo del país sea homogéneo y no sea centralista, donde todo ocurra en Montevideo. Canelones, por su extensión y por su diversidad, es merecedor de una propuesta cultural de calidad.[335]

En el mismo año se presentó el proyecto (TRAMA) que tiene como objetivo generar un circuito teatral entre salas de teatro independientes. Quienes integran el proyecto (Teatro Eslabón, Sala Bettini, La casa de Oscar, Teatro de Santa Ana, Comunidarte y Teatro La Sala) son instituciones con "años de trabajo, lo cual garantiza

[330] Ídem.
[331] Ídem.
[332] Ídem.
[333] Gobierno Uruguayo. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/ley-teatro-independiente
[334] Diario *La República*. En línea: https://www.republica.com.uy/alicia-dogliotti-el-teatro-independiente-tiene-la-virtud-de-reinventarse-encontrar-salidas-y-nuevas-formas-id764823/
[335] Comuna Canaria. En línea: http://www.comunacanaria.gub.uy/es/noticias/presentacion-de-acuerdos-de-trabajo-para-fortalecer-las-politicas-culturales-del-departamento

la continuidad y ejecución del proyecto"[336], según expresó la Comuna Canaria. Dicho proyecto consiste en la realización de quince funciones que se distribuyen de la siguiente forma.

Tabla 5. Proyecto Trama

A realizar en sala propia	A realizar en otra sala
• cinco funciones de un grupo sin sala • recibir a dos grupos con sala propia • cuatro funciones propias con entrada libre	• cuatro funciones propias

Fuente: elaboración propia

Con relación a las instituciones que poseen la capacidad de dictar leyes y reglamentaciones se identifica a nivel nacional el Poder Legislativo (Comisión Parlamentaria de Educación y Cultura), el Poder Ejecutivo y el Ministerio de Educación y Cultura (Dirección Nacional de Cultura [DNC] y el Instituto Nacional de Artes Escénicas [INAE]). En el caso de estudio, a nivel departamental, la Intendencia de Canelones (Dirección General de Cultura), y a nivel local, el Municipio de Canelones (Comisión de Cultura y Deporte)[337].

A nivel municipal, la Comuna Canaria da cuenta en el informe *Plan Local Canelones Ciudad* del interés de desarrollar el *Proyecto Canelones ciudad cultural*. Según la publicación la ciudad de Canelones "cuenta con una gran cantidad de espacios asociados a la cultura"[338], que en su mayoría son gestionados por la Intendencia de Canelones, pero carecen de "de un hilo que 'ate' todas las actividades y conforme un circuito que resulte culturalmente atractivo"[339]. No se encontró fecha de publicación del informe ni avances del proyecto.

Cabe destacar que Eslabón es socio de la Asociación de Teatros del Interior y que algunos de sus miembros son socios de la Sociedad Uruguaya de Actores. En la ciudad canaria existe la Asociación de Artistas y Artesanos de Canelones, pero Eslabón no forma parte, aunque la asociación se define como abierta a todo tipo de arte nuclea a artistas plásticos (pintura y escultura), artesanos y literarios.

[336] Comuna Canaria. En línea: http://www.comunacanaria.gub.uy/es/noticias/presentacion-de-acuerdos-de-trabajo-para-fortalecer-las-politicas-culturales-del-departamento

[337] Resulta pertinente señalar que en reiteradas ocasiones se contactó al Municipio de Canelones con el objetivo de entrevistar a una autoridad de la Comisión de Cultura y Deporte. Sin embargo, se dijo que no existía tal comisión. No obstante, desde Eslabón manifiestan vincularse con el municipio e incluso existe un convenio con dicha entidad.

[338] Comuna Canaria. En línea: http://www.comunacanaria.gub.uy/sites/default/files/pagina_sitio/archivos_adjuntos/plcc_memoria_de_ordenacion.pdf

[339] Ídem.

2.4.2. Entorno económico

El entorno económico implica "las organizaciones que operan en la vida económica de una sociedad, y también (...) las variables que rigen la situación económica del país, como la inflación, el mercado [laboral], los salarios, el nivel de crecimiento o recesión de la economía" (Capriotti, 2009, p. 163).

Previo a la descripción de las características económicas del campo cultural y las artes escénicas, se esboza un panorama general de situación del país. Según el Banco Mundial, Uruguay se destaca entre los países latinoamericanos "por ser una sociedad igualitaria y por su alto ingreso per cápita"[340].

Según datos publicados por el Banco Central del Uruguay (BCU) a fines de julio de 2020 la actividad económica comenzó a mostrar signos de "reactivación gradual a partir de mayo"[341] e identificó "el piso de caída"[342] en abril, cuando la pandemia generó mayor impacto.

El Producto Interno Bruto (PIB) y el Índice de Precios de Consumo (IPC) de un país pueden afectar, positiva o negativamente, el poder adquisitivo de los ciudadanos, lo que incide en la adquisición de bienes y servicios. Con relación al PIB, el BCU expresó que se contrajo 1,6% en el primer trimestre de 2020 en comparación con el último cuarto de 2019. Lo que significa la segunda caída consecutiva y configura "un escenario de recesión técnica"[343]. El Índice de Precios de Consumo (IPC)[344], por su parte, posee un índice general de 345,84, una variación mensual de 0,65% y una variación anual de 5,44%, a julio de 2020.[345]

El poder de compra de los salarios cayó 0,53% en mayo de 2020, según cifras del Instituto Nacional de Estadística (INE). Aunque fue menor que en abril de 2020 (-2,37%) cuando se había alcanzado la mayor pérdida de poder adquisitivo desde setiembre de 2002 (-2,43%).[346]

---

[340] Banco Mundial. En línea: https://www.bancomundial.org/es/country/uruguay/overview

[341] Diario *El Observador*. En línea: https://www.elobservador.com.uy/nota/la-economia-uruguaya-comenzaria-a-crecer-en-el-tercer-trimestre-segun-bcu-2020716193831

[342] Ídem.

[343] Diario *El Observador*. En línea: https://www.elobservador.com.uy/nota/la-economia-uruguaya-comenzaria-a-crecer-en-el-tercer-trimestre-segun-bcu-2020716193831

[344] El Índice de Precios del Consumo (IPC) "es un indicador agregado que estima la variación mensual de los precios de bienes y servicios que consumen los hogares" (INE, 2020).

[345] Instituto Nacional de Estadística. En línea: http://www.ine.gub.uy/documents/10181/30893/IPC+Julio+2020/6eddb18c-d9ba-4af8-8834-cfa3eb5fad4f

[346] Diario *El País*. En línea: https://negocios.elpais.com.uy/noticias/compra-salarios-acumula-mayor-perdida.html

El ingreso medio por hogar, según datos publicados en mayo de 2020 por Instituto Nacional de Estadística (INE), es de $60.902 y el ingreso medio per cápita de $21.618. Se distingue el ingreso medio por hogar en la capital y el interior, $73.274 y $52.353, respectivamente. Lo mismo sucede con el ingreso per cápita: $27.122 y $18.071, capital e interior, respectivamente. No hay una diferenciación por departamento.[347]

Las artes escénicas, inscriptas en el campo cultural, son además de una forma de expresión e identidad de una sociedad, una actividad económica que genera ingresos, empleos y divisas. A continuación se detallarán aspectos económicos vinculados al sector de actividad en general, previo a la emergencia sanitaria a raíz del Covid-19.

Según el informe *Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay*, publicado en 2012 por el Ministerio de Educación y Cultura y la Facultad de Ciencias Económicas y Administración, el Valor Bruto de Producción (VBP) en Cuenta de Producción y Generación de ingreso en artes escénicas a nivel país es de $1.395.077.000, de los cuales $149.543.000 corresponden al interior del país.

El informe concluye que la producción de artes escénicas en el interior "es considerablemente inferior que la desarrollada en Montevideo y la accesibilidad a la información es compleja. Se destaca la producción en Punta del Este en la temporada estival y fundamentalmente la programación del Hotel Conrad"[348].

Con relación a la generación de empleo en las artes escénicas, tal y como se expresó en el apartado 2.2.1.3 "El arte de vivir del arte"[349], el informe *Cuenta Satélite de Cultura del Uruguay* (2012), se estiman aproximadamente 2.000 personas trabajan en el área, de las cuales solamente el 20% (400) lo hace en la órbita privada. Cabe destacar que "la producción de artes escénicas se enmarca en proyectos específicos con gran variabilidad del número de artistas que interviene con distinto tiempo de permanencia en cartelera y en algunos casos sujetos a un marco temporal específico"[350],

[347] Instituto Nacional de Estadística. En línea: http://www.ine.gub.uy/documents/10181/30869/ECH+Ingresos+Mayo+2020/d810cef4-7e6a-40d7-a442-a91f0f763d51

[348] Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite_2.pdf

[349] Consultar apartado 2.2.1.3. "El arte de vivir del arte", p. 43.

[350] Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite_2.pdf

lo que dificulta una estimación fidedigna. Además, existe un gran número de trabajadores no remunerados.

En esta línea, el informe *Hacia la Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay*, publicado en 2009, concluye que "las compañías teatrales [del interior del país] están conformadas por actores cuyo ingreso no proviene fundamentalmente de su actividad artística, aun cuando se trate de profesionales destacados"[351]. En la misma línea, los integrantes de elencos y salas públicas "son prácticamente los únicos del sector que perciben niveles de ingreso que les permite dedicarse a estas actividades en forma exclusiva"[352].

Las formas de financiamiento de las artes escénicas, tal y como se explicó anteriormente, son la venta de entradas, el arrendamiento de salas a terceros, la venta de espacios publicitarios, las subvenciones y los fondos presupuestales. La principal fuente de financiamiento de los elencos y salas públicas son los presupuestos públicos. Mientras que los elencos y salas privadas (comercial e independiente) dependen de capitales propios y subvenciones (nombradas anteriormente en el apartado 2.4.1 "Entorno político-legal"[353]).

Con relación a las políticas públicas tendientes al desarrollo cultural cabe señalar que desde la asunción del nuevo gobierno en marzo de 2020 hasta la fecha (marzo de 2021) se mantuvieron los fondos económicos destinados a la cultura anteriormente nombrados. Sin embargo, existieron recortes presupuestales. Por ejemplo, en diciembre de 2020 cerraron los centros MEC. Mariana Wainstein, directora nacional de Cultura, consideró "raro que en el imaginario colectivo siempre esté presente el hecho de que en tiempos de crisis la cultura es lo primero que se recorta"[354]. Asimismo, señaló que "la cultura no se puede recortar mucho porque tampoco es mucha la inversión"[355]. Cabe señalar que se creó, en abril de 2020, el Fondo Solidario Cultural Ruben Melogno, que se describirá en el apartado 2.4.5 "El impacto de la pandemia en el teatro"[356].

---

[351] Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite.pdf

[352] Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite.pdf

[353] Consultar apartado 2.4.1. "Entorno político-legal", p. 81.

[354] Diario *El Observador*. En línea: https://www.elobservador.com.uy/nota/en-tiempos-de-crisis-direccion-de-cultura-confia-en-que-no-habra-recorte-presupuestal-202052016440

[355] Ídem.

[356] Consultar apartado 2.4.5. "El impacto de la pandemia en el teatro", p. 96.

2.4.3. Entorno sociocultural

El entorno sociocultural abarca "aquellos valores, normas, creencias y costumbres establecidos en una sociedad o grupos de esa sociedad. La información proveniente de las variaciones en las modas, en las costumbres, en los hábitos de las personas puede afectar a la imagen" de la organización (Capriotti, 2009, p. 163).

Uruguay conserva ciertos rasgos que han sido constantes en su historia poblacional: baja densidad demográfica, distribución desigual de la población en el territorio y concentración en su ciudad capital.[357] [358]

La población del Uruguay es de 3.390.077 de habitantes, según el Censo Nacional de 2011, y crece a un ritmo anual de 0,19%.[359] Con relación a la distribución geográfica, existe una mayor proporción de personas residentes en zonas urbanas: 94,6% de la población total (3.110.701 habitantes), de los cuales 1.319.108 residen en Montevideo (40% de la población total del país). Otro porcentaje importante reside en el área metropolitana y departamentos costeros.[360]

Según el tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural *Imaginarios y Consumo Cultural* (2014), los uruguayos asocian en su mayoría (29%) la cultura con educación y enseñanza. En segundo plano queda el conocimiento, tradición y costumbres. Según las autoras del informe, la denominación del ministerio "que atiende la educación y la cultura también contribuye a que los uruguayos no tengamos suficientemente claro qué distingue una de otra en tanto jurisdicciones"[361]. El 26% de quienes hicieron dicha asociación, cuyo nivel educativo es secundario, asocia en mayor medida cultura con música, teatro y arte/pintura.

Dado que el consumo de productos culturales sucede, en la mayoría de los casos, en el *tiempo libre*, resulta pertinente el análisis del dicho término. En las sociedades capitalistas existe una mercantilización del tiempo, surgen en este sentido verbos como *ahorrar*, *gastar*, *perder*, *ganar*, *invertir* o frases como "el tiempo es oro". ¿Libre con relación a qué?, ¿a la lógica laboral? El tercer informe nacional sobre consumo y comportamiento cultural *Imaginarios y Consumo Cultural* (2014) señala que la

[357] Pellegrino. En línea: http://www.anep.edu.uy/historia/clases/clase20/cuadros/15_Pellegrino-Demo.pdf
[358] Calvo & Pardo. En línea: http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/62954/1/nuestro-tiempo-01.pdf
[359] Instituto Nacional de Estadística. En línea: http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011
[360] Calvo & Pardo. En línea: http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/62954/1/nuestro-tiempo-01.pdf
[361] Dominzain, Radakovich, Duarte & Castelli Rodríguez. En línea: https://www.findesiglo.com.uy/wp-content/uploads/2015/03/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf

incorporación de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) ha modificado la "noción clásica de ocio, vinculada al uso del tiempo libre a partir de su inclusión permanente en micro-tiempos de la vida cotidiana"[362]. Y agrega que "los procesos de individualización tecnológicos se hacen notorios a partir, por ejemplo[,] de la inclusión de *laptops*, *tablets* y MP3 en el equipamiento cultural disponible"[363]. Sin embargo, las artes escénicas, tal y como se planteó anteriormente, son esencialmente presenciales por lo que su lógica de consumo es diferente.

Con relación a la asistencia de espectadores a teatros en el último año, en 2009 se observa un importante ascenso en comparación a 2000 (19% en 2002 y 24,8% en 2012). Sin embargo, en 2014 presenta un leve descenso (24,3%). Con relación a la frecuencia, la opción dos o tres veces al año aumentó levemente (11% en 2009 y 11% a en 2014), disminuye levemente aquellos que asistieron muchas veces (4,5% en 2009 y 4,3% en 2014) y una vez al año (9,3% en 2009 y 8,6% en 2014). Cabe resaltar que, según la *Encuesta Latinoamericana sobre consumos culturales* realizada por la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI), la asistencia anual al teatro en Uruguay se ubica en segundo lugar a nivel iberoamericano, precedido de Costa Rica y seguido por Colombia y Argentina.[364]

El perfil de quienes han asistido al teatro se mantiene en 2014 con relación a 2009. Son más mujeres que hombres, de edad joven e intermedia. También se observa que la asistencia aumenta a mayor nivel educativo y mayor nivel de ingresos. La frecuencia que predomina es dos o tres veces al año.

El informe *Imaginarios y Consumo Cultural* (2014) da cuenta también de cifras específicas sobre el interior del país. La asistencia en el último año es menor en el interior que en Montevideo. En referencia a la frecuencia, predomina una vez al año (9,1%), seguida por dos o tres veces año (8,2%) y muchas veces (2,6%). Las cifras de no asistencia confirma la brecha entre el interior y la capital, más de diez puntos porcentuales (79,1% y 69,3%, respectivamente).[365]

En referencia al origen de los grupos teatrales que se han visto en el último año, la mayoría de los entrevistados en el interior manifestó haber visto obras de

[362] Dominzain, Radakovich, Duarte & Castelli Rodríguez. En línea: https://www.findesiglo.com.uy/wp-content/uploads/2015/03/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf
[363] Ídem.
[364] Dominzain, Radakovich, Duarte & Castelli Rodríguez. En línea: https://www.findesiglo.com.uy/wp-content/uploads/2015/03/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf
[365] Dominzain, Radakovich, Duarte & Castelli Rodríguez. En línea: https://www.findesiglo.com.uy/wp-content/uploads/2015/03/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf

grupos/compañías locales, seguidas de grupos/compañías de Montevideo (49%) y grupos/compañías extranjeras (12,2%).

Las razones fundamentales para la no concurrencia al teatro son falta de tiempo (21,2%), falta de interés (16,5%), lejanía locativa (19,1%) y preferencia por hacer otra actividad (14%). A diferencia de 2009, la falta de interés no es la razón fundamental, lo que resulta alentador, según las autoras. En referencia a la lejanía, "probablemente esto se relacione con la escasez de salas de (...) teatro en muchos de los [departamentos] del [interior] del país"[366].

La oferta cultural es analizada en el informe *Relevamiento de Instituciones e Infraestructuras culturales del Uruguay* (2012), desarrollado en 2012 por el área de Gestión Territorial de la Dirección Nacional de Cultura del MEC. Dichos datos ya se analizaron en el apartado 2.2.2 "El teatro del interior en Uruguay"[367].

En 1996 los economistas norteamericanos William Baumol y William Bowen publicaron *Performing Arts: The Economic Dilemma*, un estudio sobre orquestas de Estados Unidos y Gran Bretaña donde dan cuenta de la "fatalidad de los costos de los espectáculos en vivo"[368]. Los autores observaron un dilema económico característico de las artes escénicas y que puso de manifiesto la necesidad de apoyo estatal para el desarrollo de dichas actividades.[369]

Según los autores, las artes escénicas son "un sector intensivo en factor trabajo con pocas posibilidades de incrementar la productividad del trabajo"[370]. Se caracterizan, desde el punto de vista económico, por "ser un sector con costos crecientes y una demanda que, en la mayoría de los casos, es incapaz de cubrirlos"[371]. Estos factores inciden directamente en los costos de las entradas y los sueldos de los trabajadores que, como se explicó anteriormente, en algunos casos este último ni siquiera existe. Además, si se contempla el lugar que ocupan las artes escénicas en la pirámide de necesidades, en

[366] Oficina de Planeamiento y Presupuesto. En línea: https://www.opp.gub.uy/sites/default/files/inline-files/Informe%20Consumos%20Culturales.pdf
[367] Consultar apartado 2.2.2. "El teatro del interior en Uruguay", p. 49.
[368] Nollenberger & Cruz. En línea: http://handbook.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/TECNOLOGICAS_20/Industrias_de_la_alimentacion/25.pdf
[369] Palma & Aguado. En línea: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0124-59962010000100006
[370] Nollenberger & Cruz. En línea: http://handbook.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/TECNOLOGICAS_20/Industrias_de_la_alimentacion/25.pdf
[371] Ídem.

términos del psicólogo estadounidense Abraham Maslow[372], "impide que las organizaciones artísticas puedan fijar el precio de las entradas en un nivel muy elevado [con] relación a otros servicios 'más esenciales'"[373].

Baumol y Bowen señalan la competencia de los medios masivos como otro de los factores que impide el aumento del precio de las entradas de los espectáculos en vivo. Aunque claramente dichos contenidos carecen del factor en vivo, el cara a cara entre los interpretantes y el público, el cine y la televisión se pueden concebir como producciones dramáticas, y la música se puede escuchar en dispositivos electrónicos (computadora, celular, televisor) y radio[374].

Con relación a la creación y consumo de contenidos culturales, resulta relevante señalar que la situación sanitaria del Covid-19 ha demostrado que no es posible un mundo sin cultura. Ante el confinamiento en los hogares, para evitar el contacto social físico y la propagación del virus, se recurrió a la literatura, música, cine, pintura, entre otros.

Cabe destacar que el consumo y creación cultural impacta positivamente en la salud según demuestran varios estudios, entre ellos uno elaborado por la Universidad de Ciencia y Tecnología de Noruega donde se concluye que "las personas adultas que disfrutan de vida cultural gozan de mejor salud; que quienes tocan algún instrumento, pintan, acuden al teatro, al cine o visitan museos se sienten más satisfechos con su vida y sufren menos depresiones o ansiedad"[375]. La Organización Mundial de la Salud (OMS), por ejemplo, define la salud como "un estado de completo bienestar físico, mental y social, y no solamente la ausencia de afecciones o enfermedades"[376]. Sin embargo, el sector cultural "fue de los más afectados en su funcionamiento, incluso en su retorno a la actividad, con nuevas medidas y protocolos (postergados en varias ocasiones)"[377]. La cultura fue entendida por el gobierno como "una actividad que podía esperar, que no era esencial para enfrentar la pandemia. Se tomó el concepto de salud en

[372] Maslow propuso una jerarquización de las necesidades donde identifica unas más básicas y otras más elevadas. Su premisa es que las necesidades más elevadas serán satisfechas una vez estén cubiertas las más básicas.
[373] Nollenberger & Cruz. En línea: http://handbook.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/TECNOLOGICAS_20/Industrias_de_la_alimentacion/25.pdf
[374] Ídem.
[375] Diario *La Diaria*. En línea: https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2020/10/la-cultura-de-la-salud-y-la-salud-de-la-cultura/
[376] Ídem.
[377] Ídem.

su concepción limitada, es decir, la ausencia de infecciones o enfermedades, y las energías y recursos se concentraron en prevenirlas"[378].

2.4.4. Entorno tecnológico

El entorno tecnológico abarca "los avances científicos, cuya aplicación permite el mejoramiento de los productos y servicios y, por consiguiente, del nivel de vida de los individuos" (Capriotti, 2009, p. 163).

Como se ha analizado en el apartado 2.1 "Cultura, campo cultural e industrias culturales"[379], las artes escénicas, a diferencia de cualquier industria, no son reproducibles. Si bien las obras o espectáculos pueden ser interpretados varias veces no son técnicamente reproducibles. Es decir, "las máquinas no han podido sustituir al trabajo de los artistas"[380]. Los actores e intérpretes son quienes "a través de su voz y de sus movimientos se convierte en el producto artístico final"[381], pues "el carácter básico de los espectáculos ha permanecido igual. Para poner en escena una obra de [William] Shakespeare[382] se requiere la misma cantidad de actores hoy que en los días de Shakespeare"[383].

En otras manifestaciones culturales, como la música, se han generado nuevas formas de consumo a través de la radio y plataformas digitales como YouTube y Spotify. Sin embargo, en el caso del teatro, para concebirse como tal, su consumo requiere del encuentro físico entre actores y público. Los avances tecnológicos se han manifestado en el acondicionamiento de los espacios, el sonido, la iluminación, la comercialización de entradas, entre otros aspectos. Cabe destacar que los espectáculos teatrales digitales en plataformas *online* y de *streaming* son una realidad: YouTube y Netflix. Han surgido también plataformas exclusivas de obras teatrales en formato digital como Teatrix, una empresa de origen argentino, que permite acceder a más de cien obras. Sin embargo, los contenidos audiovisuales responden a la lógica

---

[378] Ídem.
[379] Consultar apartado 2.1. "Cultura, campo cultural e industrias culturales", p. 16.
[380] Nollenberger & Cruz. En línea: http://handbook.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/TECNOLOGICAS_20/Industrias_de_la_alimentacion/25.pdf
[381] Ídem.
[382] William Shakespeare fue un dramaturgo, poeta y escritor inglés (1564-1616). Es considerado uno de los escritores más importantes de la literatura universal.
[383] Nollenberger & Cruz. En línea: http://handbook.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/TECNOLOGICAS_20/Industrias_de_la_alimentacion/25.pdf

cinematográfica, como se explicó anteriormente con el ejemplo del actor de teatro y de cine planteado por Benjamin. (1989)

Por su parte, Dominzain, Radakovich, Duarte & Castelli Rodríguez concluyen en el tercer informe de *Imaginarios y Consumo Cultural* (2014) que el consumo cultural "tiende a hacerse móvil, nómade, ligado más a aparatos celulares que a espacios específicos herederos de la era moderna [—]teatros, cines, museos, [etcétera—]"[384]. Según cifras del resumen ejecutivo[385] de *El Perfil del Internauta Uruguayo 2018*, publicado por Grupo Radar, existen computadoras (si se considera en esta categoría a los *smartphones*) en el 97% de los hogares uruguayos, de los cuales 73% poseen conexión a internet vía wifi.

Con relación a la edad, el 89% de los uruguayos de variadas edades son usuarios de internet, las cifras en mayores de 65 años y menores de 6 años continúan aumentando. La brecha digital (diferencia entre niveles socioeconómicos altos y bajos) muestra cifras cada vez menores, se dividió por cuatro desde las cifras de 2013.

El crecimiento de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) ha permitido un mayor acceso a la información y diversificado los canales de comunicación. Según cifras del informe *El Perfil del Internauta Uruguayo 2018,* casi 9 de cada 10 usuarios buscan información sobe empresas y marcas en internet, sobre todo en Mercado Libre, las páginas web oficiales y en las redes sociales. A nivel comercial, se observa una tendencia a la compra online y al pago con tarjetas de débito y crédito (inclusión financiera).

La Dirección Nacional de Cultura del MEC cuenta con una plataforma virtual llamada Cultura en línea: "una herramienta que permite conocer el escenario cultural de nuestro país"[386] con contenidos de acceso gratuito. Además, funciona como espacio colaborativo donde las personas (agentes culturales) pueden difundir sus eventos, subir proyectos e inscribirse a convocatorias y concursos.

2.4.5. El impacto de la pandemia en el teatro

La propagación del Covid-19 en Uruguay afectó la mayoría de las actividades sociales. El 13 de marzo de 2020 el Poder Ejecutivo uruguayo decretó el estado de

[384] Dominzain, Radakovich, Duarte & Castelli Rodríguez. En línea: https://www.findesiglo.com.uy/wp-content/uploads/2015/03/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf
[385] Grupo Radar. En línea: https://radars3.s3.amazonaws.com/free_files/El_Perfil_del_Internauta_Uruguayo_2018_-_Resumen_ejecutivo.pdf
[386] Cultura en casa. En línea: https://culturaenlinea.uy/

emergencia nacional sanitaria (Decreto N.º 93/020) lo que significó la cancelación de aquellas actividades que implican aglomeración de personas, entre ellas las artes escénicas. Los teatros y elencos debieron suspender espectáculos, ensayos, cursos, arrendamientos de salas, exposiciones y proyectos. Esto significó pérdidas económicas y la disminución de ingresos económicos para los trabajadores (actores, directores, técnicos, atención al cliente y administrativos).

La Dirección Nacional de Cultura mantuvo contacto con la FUTI y la SUA en busca de soluciones de contingencia a la situación "ya que el sector de las artes escénicas frenó en seco desde el día uno de esta situación sin precedentes en la historia reciente uruguaya y mundial"[387]. Wainstein, expresó en marzo de 2020: "Vamos a buscar mecanismos para ayudar. Es un tema que está en la agenda del ministro, me consta"[388].

Tabla 6. Principales sucesos en el sector cultural marzo 2020-2021

Año	Fecha	Acontecimiento
2020	13 de marzo	El gobierno nacional declara estado de emergencia sanitaria, lo que supone la cancelación de actividades sociales.
	11 de mayo	El Teatro El Galpón presenta al MEC un protocolo.
	junio	El gobierno nacional habilita la presencialidad de clases, entre ellas las culturales.
	junio	Surge el movimiento de trabajadores culturales bajo la consigna "Abrir los teatros ya" y "El teatro es mi trabajo".
	29 de julio	El Ministerio de Educación y Cultura comunica la reapertura de los museos y teatros a partir del 3 de agosto de 2020, bajo el cumplimiento de protocolos.
	2 de diciembre	El gobierno nacional decretó la suspensión temporal de las actividades deportivas en gimnasios y lugares cerrados.
	22 de diciembre	El gobierno nacional mantiene las medidas del 2 de diciembre de 2020.
2021	7 de enero	El gobierno nacional habilita los espectáculos públicos, sujeto a ciertas condiciones (protocolo y aforo).

Fuente: elaboración propia

La evolución de la situación desde marzo de 2020 hasta la fecha (marzo de 2021) ha atravesado varias etapas "en un clima de tensión entre las partes"[389] (el gobierno y los trabajadores del sector cultural).

Con relación a las cifras, Sassi expresó, en marzo de 2020, que "no es fácil calcular las pérdidas. Y las dificultades más grandes radican en los individuos, que cuando vos pedís una información, dan muchas vueltas para dártela"[390].

[387] Teatro Circular. En línea: http://www.teatrocircular.org.uy/coronavirus-nuestro-teatro-se-suma-a-las-medidas-de-prevencion-y-permanecera-cerrado-al-publico-hasta-proximo-aviso/
[388] Teatro Circular. En línea: http://www.teatrocircular.org.uy/coronavirus-nuestro-teatro-se-suma-a-las-medidas-de-prevencion-y-permanecera-cerrado-al-publico-hasta-proximo-aviso/
[389] Diario *La Nación*. En línea: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/coronavirus-lunes-reabren-cines-teatros-uruguay-nid2409242

Wainstein expresó que se hizo "un relevamiento muy rápido para medir el impacto y ayudar a los planteos. Nadie es experto en pandemias, tratamos de movernos rápido y de estar en contacto con los diferentes usuarios de esta dirección, colectivos de artistas y diferentes organizaciones". En este sentido, el MEC creó a principios de abril de 2020 el Fondo Solidario Cultural Ruben Melogno[391], conformado por $ 5.000.000, destinados a la adquisición de funciones de eventos artísticos con el objetivo de subsanar la situación económica de empresas y artistas. Zidan señaló que "es un fondo hiperescaso (...) [ese monto] no mueve ningún tipo de aguja"[392].

En mayo de 2020, consultada por el diario *El Observador* sobre las pérdidas de la inactividad cultural, la directora de la DNC señaló que "ahora no lo puedo decir y es muy difícil de calcular"[393]. Por su parte, Dogliotti expresó que la situación sanitaria "encuentra al teatro independiente en una situación de alta vulnerabilidad"[394], a la vez que "deja al descubierto muchas situaciones de debilidad y desprotección [desde el] punto de vista laboral"[395], como la informalidad y la falta de recursos económicos. Con relación al desempleo, la presidente de SUA señaló que afecta no sólo a los trabajadores más "visibles" (actores, directores, técnicos y administrativos) sino también aquellos que brindan servicios (modistas, carpinteros, herreros, imprentas, peluquerías y proveedores varios). Según los registros del gremio, en mayo de 2020, se encontraban afectados 1600 puestos de trabajo y aproximadamente 300 escuelas y talleres. En cuanto al futuro y la vuelta a la normalidad, Dogliotti expresó que "el teatro independiente tiene la virtud de reinventarse, encontrar salidas y nuevas formas"[396] y recalcó que "eso se logra cuando se trata de una actividad sólida, solidaria y con [consciencia] de sí misma"[397].

El 11 de mayo de 2020 el Teatro El Galpón presentó al Ministerio de Educación y Cultura un protocolo, que elaboró en conjunto con científicos del Instituto Pasteur, para retomar sus actividades en la Sala César Campodónico, un espacio con 800

---

[390] TV Show. En línea: https://www.tvshow.com.uy/teatro/teatros-cerrados-perdidas-incalculables-empiezan-buscar-ayudas-actores.html

[391] Uruguay Presidencia. En línea: https://www.presidencia.gub.uy/comunicacion/comunicacionnoticias/mec-medidas-apoyo-a-la-cultura-por-crisis-sanitaria-coronavirus

[392] Parise, M. (17 de diciembre de 2020). *Entrevista a Gustavo Zidan* [inédita]. Anexo 8.10.5.6, p. 649.

[393] Diario *El Observador*. En línea: https://www.elobservador.com.uy/nota/-nadie-apoyo-a-la-cultura-como-para-hacerse-dueno-del-tema--202052112190

[394] Diario *La República*. En línea: https://www.republica.com.uy/alicia-dogliotti-el-teatro-independiente-tiene-la-virtud-de-reinventarse-encontrar-salidas-y-nuevas-formas-id764823/

[395] Ídem.

[396] Ídem.

[397] Ídem.

localidades. Sassi expresó que el protocolo "estuvo guardado en un cajón hasta junio cuando fue presentando al Ministerio de Salud [Pública (MSP)]. Desde [la] FUTI también presentamos nuestro propio protocolo, tomando como base experiencias alemanas y portuguesas, que lo elevamos [al Ministerio de Educación y] Cultura"[398]. Wainstein aclaró que el protocolo fue enviado a la Oficina de Planeamiento y Presupuesto (OPP) quienes se encargan de aprobarlo. A comienzos de julio, Daniel Salinas, ministro de Salud Pública, expresó que estaban prontos los protocolos sanitarios para la reapertura de teatros[399]. Según Patricia Pereira existió una primera versión del protocolo "que tenía algunas especificaciones bastantes complejas para nosotros los actores como el distanciamiento social arriba del escenario"[400], aspectos que se flexibilizaron a fines de agosto de 2020.

Con relación a la importancia de la cooperación, el Teatro El Galpón ofreció su sala Campodónico sin costo, para cuando se retomaran las actividades, a todos los grupos independientes que no tuvieran o que debido al tamaño de su aforo no pudieran realizar funciones actualmente. El nivel de respuesta "superó las expectativas y hubo que realizar una selección de espectáculos para adecuarse al calendario de fechas disponible desde que se autorizara el reinicio de las funciones hasta finales de octubre"[401], según expresó la institución. Por su parte, los trabajadores del Sodre y del Teatro Solís elaboraron tapabocas para hospitales y la SUA elaboró canastas de alimentos y artículos de limpieza[402].

A mediados de junio de 2020 el gobierno nacional habilitó la presencialidad de clases por lo que aquellas organizaciones culturales con propuestas educativas reabrieron sus aulas. Paralelamente se reactivaron otras actividades de la sociedad que implican aglomeración de personas como los *shoppings*. Esta situación generó disconformidad en los trabajadores de las artes escénicas quienes se manifestaron física y digitalmente con frases como "Abrir los teatros ya" y "El teatro es mi trabajo".

El 29 de julio de 2020, el Ministerio de Educación y Cultura comunicó la reapertura de los museos y teatros a partir del 3 de agosto bajo el cumplimiento de

[398] Diario *La Nación*. En línea: https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/coronavirus-lunes-reabren-cines-teatros-uruguay-nid2409242
[399] Diario *El País*. En línea: https://www.elpais.com.uy/informacion/sociedad/apertura-teatros-msp-envio-protocolos-presidencia-grupo-asesor-cientifico.html
[400] *Canelones Ciudad Portal*. En línea: https://canelonesciudad.uy/la-re-apertura-de-teatro-eslabon/
[401] Teatro El Galpón. En línea: https://www.teatroelgalpon.org.uy/lanzamiento-del-ciclo-teatro-a-puertas-abiertas/
[402] Diario *La República*. En línea: https://www.republica.com.uy/alicia-dogliotti-el-teatro-independiente-tiene-la-virtud-de-reinventarse-encontrar-salidas-y-nuevas-formas-id764823/

protocolos: uso de barbijos, distanciamiento social, mamparas, alcohol en gel, sistema de ventilación continuo.

Héctor Guido, director del Teatro El Galpón, señaló, en agosto de 2020, que "la situación ahora es gravísima (...) para todo el teatro independiente"[403] y resaltó la importancia de la unión y cooperación: "unirnos a esa cadena solidaria del pueblo uruguayo, (...) nosotros creemos —desde siempre— que en los momentos de crisis hay que moverse colectivamente"[404].

En diciembre de 2020 se identificó un significativo aumento de casos de Covid-19 en el país. Como consecuencia, el gobierno nacional comunicó, en la conferencia de prensa del 1 de diciembre de 2020, la suspensión temporal de actividades deportivas en gimnasios y lugares cerrados y el cierre de los bares, *pubs*, restaurantes y similares entre las 00:00 y 07:00 horas (Decreto N.º 326/020). En dicha instancia el gobierno nacional aconsejó desestimular las aglomeraciones. El 22 de diciembre de 2020 (Decreto N.º 359/020), se suspendieron nuevamente los espectáculos públicos y se mantuvieron las medidas relacionadas con el horario de actividad de bares, *pubs*, restaurantes y afines. En esta línea, las actividades vinculadas a las artes escénicas se vieron directamente afectadas aunque no son nombradas específicamente en el decreto.[405]

El 7 de enero de 2021 el gobierno nacional decretó la reactivación de los espectáculos públicos sujeta a la ejecución de los protocolos aprobados según aforos (Decreto N.º 15/021). Hasta la fecha (marzo de 2021), las actividades culturales se han continuado desarrollando en este marco normativo.

A nivel departamental, resulta pertinente destacar que la Dirección General de Cultura de la Intendencia de Canelones lazó en junio de 2020 el proyecto Canastas Culturales, que consistió en envíos de libros, juegos y kit de semillas para crear huertas familiares. Las canastas fueron enviadas a más de 140 ollas populares del departamento.[406] Asimismo, señalar que en enero de 2021 publicó un formulario *online* dirigido a artistas, personas con oficios y profesiones conexas o vinculadas a espacios, industrias o empresas culturales. El objetivo fue conocer la situación de los trabajadores

[403] Teatro El Galpón. En línea: https://www.teatroelgalpon.org.uy/la-situacion-para-el-teatro-independiente-es-gravisima/
[404] Ídem.
[405] Comunicación Presidencial. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=VHETwN4dMGk
[406] Gobierno de Canelones. En línea: https://imcanelones.gub.uy/es/noticias/se-realizo-el-lanzamiento-del-proyecto-canastas-culturales

del sector y tomar medidas.[407] Una vez más, se observa que el interés del gobierno departamental es parcial, dado que apela a la voluntad de las personas por identificarse como "trabajadores del sector" en lugar de investigar proactivamente.

Con relación al entorno tecnológico, la pandemia ha impulsado la adaptación del consumo cultural dada la necesidad de minimizar el contacto social físico. En esta línea, el 20 de marzo de 2020 la Dirección Nacional de Cultura del MEC presentó Cultura en casa: una plataforma con producciones audiovisuales, literarias, musicales, teatrales y pictóricas como conciertos, visitas guiadas a museos, obras de teatro y más de 500 clases de diferentes temáticas. Participaron de la iniciativa destacadas instituciones como el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE), la Dirección de Cine y Audiovisual Nacional, el Sodre, la Biblioteca Nacional, el Plan Ceibal, Televisión Nacional del Uruguay (TNU) y la Agencia de Gobierno Electrónico y Sociedad de la Información y del Conocimiento. Según cifras publicadas por *Montevideo Portal*, en los primeros días de lanzamiento más de 40.000 personas de diferentes edades y países (Argentina, España, Estados Unidos, Brasil, México, Chile, Colombia, Francia y Reino Unido) visitaron la plataforma.[408]

La situación sanitaria también aceleró las producciones digitales en algunos casos. Sin embargo, no es suficiente con grabar una obra y colgarla en una plataforma. Para que sean atractivas para el gran público se requieren grabaciones de mejor calidad y eso cuesta mucho dinero"[409]. Tal y como se expresó anteriormente, las artes escénicas son esencialmente presenciales, protagonistas de lo vivo, lo cercano y el consumo colectivo. Las obras de teatro en formato digital no sustituyen la experiencia de la presencialidad, sin embargo, pueden acercar nuevos públicos que potencialmente podrían consumir productos culturales presenciales en un futuro, según expresó la directora y dramaturga española Marta Buchaca.[410] Wainstein, por su parte, señaló que se debe "prever la [posibilidad] de que todo sea digital o virtual porque no sabemos [cuándo] se podrá volver a la convivencia normal"[411].

[407] Gobierno de Canelones. En línea: https://www.imcanelones.gub.uy/es/noticias/gobierno-de-canelones-viene-disenando-medidas-de-apoyo-al-sector-cultural-para-mitigar-la-crisis
[408] *Montevideo Portal*. En línea: https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/La-nueva-web-del-MEC-Cultura-en-casa-supero-las-40-000-visitas-en-una-semana-uc748403
[409] Diario *El Periódico*. En línea: https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20200328/pros-contras-netflix-teatral-teatro-virtual-futuro-coronavirus-7906564
[410] Diario *El Periódico*. En línea: https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20200328/pros-contras-netflix-teatral-teatro-virtual-futuro-coronavirus-7906564
[411] *Semanario Hebreo Jai*. En línea: https://www.semanariohebreojai.com/articulo/3270

Capítulo 3. Descripción de la organización

Teatro Eslabón es una institución cultural enmarcada en el campo cultural, precisamente el de las artes escénicas independientes. Lleva a cabo sus actividades bajo la figura jurídica de asociación civil en la ciudad de Canelones desde 1984. Su actividad comprende la "promoción y divulgación de actividades artísticas, como ser espectáculos; exposiciones; filmaciones; publicaciones; recitales; conciertos; talleres y otros, así como representación de delegaciones y compañías artísticas"[412].

3.1. Historia

Al momento de identificar los orígenes de Teatro Eslabón, Dárdano recurre a la cita "Nada nace de la nada"[413] de *El Rey Lear* de William Shakespeare para explicarlo.

Gustavo Nisivoccia, especialista en psicología organizacional y Recursos Humanos, *coach* de Gestalt y autor del libro *Quitando palos de la rueda*, define el mito fundante como "un elemento esencial para una organización [que] está dado por los eventos y consignas presentes al momento de su fundación", y puede definirse como un "conjunto formado por las declaraciones iniciales, la convocatoria, el *leit-motiv*; junto con las esperanzas y sentimientos que estaban presentes al inicio de un grupo u organización" (2011, p. 82). En el caso de Eslabón, Dárdano cuenta que el interés fue crear un espacio de expresión e intercambio cultural, identificándose allí al mito fundante que, como se verá, forma parte de la narrativa, del discurso de la organización.

Los mitos, según Lee Bolman & Terrence Deal "pueden comunicar verdades de gran significancia" a la vez que explican, expresan, legitiman y "proveen la narrativa para anclar el presente en el pasado" (1995, pp. 254 y 255).

Las raíces de Teatro Eslabón se encuentran vinculadas a Teatro de Canelones, también conocido como Teatro Vocacional, un grupo teatral de la ciudad canaria que funcionó desde 1963 hasta mediados de los ochenta (no se conoce la fecha exacta).
En 1971, Nelson Covian, un cineasta con gran participación en el movimiento cultural y teatral, fundamentalmente en Buenos Aires, fue designado director de Cultura de la Intendencia de Canelones y desde su llegada trabajó en el grupo teatral. Dos años más tarde, en 1973, la Intendencia de Canelones apostó por la contratación del destacado director Juan José "Juanjo" Brenta para dirigir el grupo.

[412] Teatro Eslabón. En línea: https://www.facebook.com/teatro.eslabon.canelones/
[413] En otras versiones de la obra puede leerse "Nada sale de nada". El texto original es "*Nothing will come of nothing*".

Desde 1980, Teatro de Canelones se fue "consolidando, de alguna manera, con un estilo, con una forma de investigación dentro de las artes escénicas en la cual [había] más afinidad con algunos compañeros que con otros. Como ocurre en todos los grupos"[414]. A principios de 1984 nuevas inquietudes surgieron: algunos integrantes planteaban y defendían la importancia de llevar a cabo un encuentro con otros grupos de teatro del departamento para intercambiar conocimientos e ideas. Dárdano expresó que: "comenzamos a trabajar, siempre con la esperanza de formar un centro, generar un espacio, donde todos aquellos que estuvieran haciendo cosas, música, danza, artes plásticas y teatro especialmente, pudiéramos encontrarnos y llevar adelante una actividad"[415]. En otras palabras, "hacer como una gran unión, una gran cadena de grupos de teatro del departamento. Y para esa cadena queríamos ser un eslabón"[416].

La propuesta no fue apoyada por la dirección del Teatro de Canelones dado que

> el objetivo trazado [por Brenta y Teatro de Canelones] consistía en formar actores y actrices y montar espectáculos y no realizar trabajos de gestión donde se tenía que compartir la sala y recibir a otros elencos, considerando el gran esfuerzo de años que demandó construir una sala. Además, no contaba con respaldo económico para afrontar otros desafíos.[417]

Finalmente lograron organizar un evento entre marzo y abril de 1984 al que llamaron Semana de la cultura en la que participaron elencos de teatro, música, cine y artes plásticas. Correa señaló que

> fue todo un acontecimiento (...) estábamos en dictadura todavía y era un logro bastante osado el nuestro. Era bastante ambicioso el movimiento cultural que teníamos. (...) De alguna forma movimos un poco esa modorra de la dictadura que fue una larga siesta.[418]

Una "chispa enciende una gran fogata y eso hace que, de un punto de vista u otro, se formen dos corrientes diferentes"[419]. Ocho de los quince integrantes de Teatro de Canelones[420] decidieron dar un paso al costado. Dárdano, Marina Tresso, Ángeles Hernández, Susana Hernández, Ernesto Navia, Correa, Sorriba y Teresa Sangiovanni

[414] Parise, M. (7 de noviembre de 2016). *Entrevista de perfil a Leonel Dárdano* [inédita]. Anexo 8.10.1.1, p. 325.
[415] Mate Amargo. En línea: https://www.mateamargo.org.uy/2012/08/28/teatro-eslabon-de-canelones-la-terquedad-de-hacer-posible-lo-que-se-quiere/
[416] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 343.
[417] Parise, M. (25 de mayo de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - segunda* [inédita]. Anexo 8.10.1.3, p. 360.
[418] Parise, M. (15 de diciembre de 2020). *Entrevista a Oscar Correa* [inédita]. Anexo 8.10.3.2, p. 534.

fundaron el 12 de octubre de 1984 un nuevo grupo al que denominaron Teatro Eslabón. Este grupo de jóvenes perseguía el anhelo de "hacer teatro"[421] mientras abordaba temas presentes en ese entonces, en las puertas de la apertura democrática. Su fundación "contagió de teatro a toda la ciudad"[422]. El grupo surgió "no sabiendo exactamente cuál era el camino que [iba] a elegir, [pero] sabiendo sí lo que no [querían] hacer de teatro"[423]. Buscaban nuevas alternativas,

> tener dentro de lo que era el proceso creativo una visión más global del mundo. Necesitábamos saber y conocer más de la época que estábamos viviendo y qué significaba eso para el teatro. Un teatro totalmente comprometido… (...) Éramos muy jóvenes, y eso nos llevaba a querer conocer, a romper con lo ya establecido.[424]

Vale destacar el momento en que se fundó Teatro Eslabón, a meses del comienzo de la reapertura democrática del país, que influyó en la realidad organizacional dado que "el teatro es siempre interpretación, lectura y espejo de la humanidad, individual o colectiva, y por lo tanto lleva en sí semillas de transformación"[425].

Para Mirza, en este contexto social que vivía Uruguay en las décadas del 70 y 80 surge lo que denomina como "teatro barrial", es decir, "un nuevo modo de producción"[426], marginado de las "formas teatrales dominantes de los circuitos de las salas céntricas"[427], caracterizado por elencos pequeños, integrados mayoritariamente por jóvenes, en "espacios y salas improvisadas de cooperativas de viviendas, clubes zonales, salones parroquiales, en varios barrios de la ciudad y en zonas periféricas"[428].

Se puede afirmar que Teatro Eslabón se inscribe en el fenómeno del teatro barrial, al menos en sus primeros años de trayectoria, dadas las características

---

[419] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 343.
[420] Teatro de Canelones se disolvió años más tarde, no se logró conocer la fecha específica.
[421] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2014/04/24/teatro-eslabon-cumplira-tres-decadas-de-trayectoria/
[422] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2019/10/12/teatro-eslabon-de-la-ciudad-de-canelones-festeja-esta-noche-sus-treinta-y-cinco-anos-de-trayectoria/
[423] Parise, M. (7 de noviembre de 2016). *Entrevista de perfil a Leonel Dárdano* [inédita]. Anexo 8.10.1.1, p. 325.
[424] Ídem.
[425] Ministerio de Educación y Cultura. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/documentos/publicaciones/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay_0.pdf
[426] Mirza & Silvera. En línea: http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/1079/1/nuestro-tiempo-19.pdf
[427] Ídem.
[428] Ídem.

anteriormente nombradas: nuevo modo de producción, ensayo en salones sociales y parroquiales, interpretación de obras uruguayas y latinoamericanas. Además, es nombrado por Mirza como ejemplo de teatro barrial en la publicación *Nuestro Tiempo*, donde figura una fotografía de *Un cuervo en la madrugada*, obra interpretada por Eslabón en 1988.

En la misma línea, Legido señala que en esta época se observó "el notorio aumento del interés por parte del público —en especial del público joven— por la dramaturgia local"[429]. El departamento de Canelones no fue ajeno a este fenómeno tal y como se abordó el apartado 2.2.2.4 "Consumo cultural canario"[430].

Según Dárdano en el momento de la fundación de Eslabón "era muy difícil (...) pensar y proyectar que íbamos a poder trabajar tantos años montando una sala, equipándola y pudiendo llevar adelante una actividad ininterrumpida como lo hemos hecho"[431]. Y agregó: "no pensábamos en ese momento que podíamos (...) lo hicimos sin pensar en el futuro, no lo teníamos tan claro el futuro. Lo que sí sabíamos era lo que no podíamos hacer, lo que queríamos hacer en ese momento"[432].

Legido señala que paradójicamente en "los momentos de crisis como los que se vivieron durante la 'década terrible' [son] (...) propicios para echar una mirada en profundidad sobre nuestros problemas; acaso porque de esa manera afirmamos nuestra personalidad y nuestra identidad cuando fuerzas oscuras tratan de abolirlas"[433].

Teatro Eslabón trabajó inicialmente durante dos o tres meses en el Centro Comercial y Social de Canelones (Tomás Berreta entre Treinta y Tres y Florencio Sánchez) y luego en el Club Social Canelones (Tomás Berreta casi Treinta y Tres). A mediados de 1985 alquiló el edifico anexo a la Catedral de "Nuestra Señora de Guadalupe"[434], perteneciente a dicha institución, ubicado en Batlle y Ordóñez 522.

Cabe mencionar que el edificio había funcionado a principios del siglo XX como sala de cine, allí se presentaron las primeras funciones. Luego funcionó como cine club y finalmente permaneció desocupado hasta la llegada de Eslabón.

---

[429] Block de Behar. En línea: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/191

[430] Consultar apartado 2.2.2.4. "Consumo cultural canario", p. 58.

[431] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 338.

[432] Ídem.

[433] Block de Behar. En línea: https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/191

[434] Cabe aclarar que las actividades de Eslabón no poseen vinculación ideológica con la Diócesis de Canelones.

Al principio el alquiler se extendía de martes a viernes dado que los fines de semana la curia arrendaba el espacio como salón de fiestas. Esta situación generaba que las escenografías y los arreglos se estropearan. El grupo de jóvenes decidió, entonces, extender el contrato de forma exclusiva.

Una vez instalados comenzaron a reformar y reacondicionar el escenario y la instalación eléctrica. Según Dárdano, "alguno sabía algo de electricidad y algo de tecnología y algo de dramaturgia, ahí empezamos a trabajar"[435]. Y agregó: "no contábamos con los elementos materiales, reciclábamos escenografía. Hoy nos reímos, pero fue duro"[436]. Desde aquellos años la sala ha permanecido en continuo acondicionamiento (escenario, instalación eléctrica, acondicionamiento térmico, sistema sonoro, baños) dado que el edificio es antiguo y necesita mantenimiento. Para ello se han presentado en reiteradas oportunidades a llamados en la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE).

Con relación a la etapa de consolidación, Dárdano expresó que Eslabón siempre ha estado en continuo cambio, modificándose. No hay "un momento que nosotros podamos decir: 'Acá se consolidó el grupo y después siguió trabajando'"[437]. Aunque señaló "que una de las cosas más importantes que hemos podido consolidar es poder trabajar en equipo"[438].

Hasta 2002 gran parte del núcleo fundante formaba parte de Eslabón, pero algunos de ellos debieron migrar a otros países debido a la crisis económica. Dárdano describió el período como "un tropezón bastante importante, (...) muchos tuvimos que salir a buscar otras alternativas dentro o fuera del país"[439].

Actualmente, treinta y cinco años luego de su fundación, Teatro Eslabón es considerado una "institución cultural clave de la capital canaria y del departamento en su conjunto"[440]. Más adelante se analizarán las obras, nominaciones, premios, reconocimientos y participaciones en eventos, aspectos fundamentales en la historia de Eslabón.

---

[435] Mate Amargo. En línea: https://www.mateamargo.org.uy/2012/08/28/teatro-eslabon-de-canelones-la-terquedad-de-hacer-posible-lo-que-se-quiere/
[436] Ídem.
[437] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, pp. 344 y 345.
[438] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 345.
[439] Mate Amargo. En línea: https://www.mateamargo.org.uy/2012/08/28/teatro-eslabon-de-canelones-la-terquedad-de-hacer-posible-lo-que-se-quiere/
[440] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2014/09/09/teatro-eslabon-recibio-reconocimiento-en-festivainternacionade-teatro-unipersonadeuruguay/

3.2. Filosofía corporativa

La filosofía corporativa puede definirse como la "concepción global de la organización establecida por la alta dirección (...) para alcanzar las metas y objetivos de la misma" (Capriotti, 2009, p. 25). Se compone de tres conceptos básicos: visión, misión y valores. La misión corporativa es la definición de la actividad de la organización, el qué hace; la visión corporativa es la perspectiva a futuro de la organización, el a dónde quiere llegar; y los valores representan el cómo lo hace.

Según explican Patricia Pereira y Micaela Lucas (asistente de dirección y actriz de Eslabón), la misión de la organización es "generar un polo cultural, tendiente al desarrollo y fortalecimiento de las manifestaciones artísticas, que fomente una amplia y permanente corriente de público para el disfrute de los bienes culturales sin exclusiones"[441]. En tanto, la visión organizacional es "ser una organización que se caracteriza por brindar a sus espectadores un teatro, tanto a nivel artístico como institucional, que apunta a la calidad de sus producciones, con el compromiso de ofrecer al público un espacio serio y comprometido con el arte"[442]. Se observa cierta confusión organizacional respecto a la definición de misión y visión, justamente invirtiendo ambos conceptos. Es decir, define como su misión lo que debería ser su visión (como la organización se proyecta a futuro) y explicita su visión como debería ser su misión (el quehacer organizacional diario).

Por su parte, no aparecen contar formalmente estructurados los valores organizacionales. Sin embargo, a través del discurso de los entrevistados es posible señalar: la confianza, el compromiso, el respeto, el compañerismo, la amistad, la solidaridad, la disciplina y la pasión por la cultura, en específico por las artes escénicas. A modo de ejemplo, Federico Rodríguez, actor de Eslabón, señaló que en el Teatro "predomina la solidaridad y la horizontalidad en la toma de decisiones. Sus principios a nivel artístico son la tendencia a la profesionalización y a la excelencia"[443].

La filosofía se transmite a los nuevos integrantes de forma oral, durante el proceso de adaptación, de forma no explícita. Dárdano fundamentó que "el teatro es acción"[444], la forma de transmitirlo no es "[algo escrito] que se le entrega a los

[441] Parise, M. (24 de junio de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - segunda* [inédita]. Anexo 8.10.1.7, p. 411.
[442] Ídem.
[443] Parise, M. (6 de enero de 2021). *Entrevista a Federico Rodríguez* [inédita]. Anexo 8.10.1.12, p. 439.
[444] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 353.

compañeros diciéndole cómo nosotros queremos que sea el futuro integrante o el integrante [actual]. Eso es de persona a persona, de cuerpo a cuerpo, con un diálogo permanente, con una acción"[445].

Con relación a los objetivos institucionales, Patricia Pereira señaló que a corto plazo Eslabón se plantea "permanecer abiertos como un espacio referente de la cultura local, fortaleciendo el vínculo con nuestros socios, público y alumnos de los talleres"[446]. A mediano plazo, "ampliar las formas de auto sustento con el fin de continuar funcionando como un espacio independiente de referencia cultural a nivel nacional"[447]. A largo plazo "transformarnos en un espacio educativo formal en lo que respecta al teatro en particular y al arte en general donde sus integrantes puedan hacer de ello un trabajo formal"[448]. Según aclaró Patricia Pereira, "cualquiera de los tres objetivos se encuentra atravesados por el impulso de la institución al fomento de las artes escénicas y a la divulgación de la diversidad cultural"[449].

Asimismo, Dárdano expresó que Eslabón, como sociedad civil, "trabaja para brindar un espacio en el cual presentar los trabajos artísticos del elenco estable y de otras compañías con el fin de acercar el mayor número de espectadores al disfrute de las artes escénicas"[450]. Agregó que para la compañía el objetivo es "la presentación de espectáculos de calidad artística"[451]. Los objetivos o metas anteriormente descriptos no son medibles, a excepción de aquel que incluye un porcentaje, pero no señala con relación a qué cantidad de localidades.

En esta línea, se observa una ausencia de criterios claros para medir el éxito organizacional. Dárdano señaló que "el éxito está relacionado especialmente con el grado de satisfacción que logremos durante el montaje, con el espectáculo durante las funciones y con el apoyo del público"[452].

En el discurso de Patricia Pereira se observa una contradicción en tanto expresó:

> nosotros no hacemos obras para el público le guste. Bueno, a ver... ¿Cómo lo explico sin que suene [mal]? Nosotros hacemos las obras desde nuestra convicción, cuando

[445] Ídem.
[446] Parise, M. (24 de junio de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - segunda* [inédita]. Anexo 8.10.1.7, p. 412.
[447] Ídem.
[448] Ídem.
[449] Ídem.
[450] Parise, M. (12 de diciembre de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.4, p. 367.
[451] Ídem.
[452] Parise, M. (12 de diciembre de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.4, p. 369.

> elegimos un texto lo hacemos no para decir: "Este texto va a traer mucha gente", sino desde el punto de vista de ¿qué queremos nosotros?, ¿qué elegimos nosotros?, ¿qué queremos decir?, ¿qué queremos mostrar?, ¿qué queremos representar?, ¿qué nos mueve? En realidad, no es que a la hora de elegir un texto tenemos presente el si le va a gustar o no le va a gustar al público. Hay obras que les gustan más y obras que les gustan menos, eso es clarísimo.[453]

Sin embargo, la actriz señaló también la cantidad de espectadores como un posible factor para medir el éxito. En este sentido, expresó:

> No sé si nos hemos puesto a medir el éxito en realidad. (...) Lo que pasa que no es el éxito lo que medimos... (pausa, piensa). No tenemos [la costumbre] al final de cada obra [preguntarnos] cómo nos fue, ¿cuál es el éxito? Si tuviéramos que medir el éxito diría que la variable que utilizaríamos sería es la cantidad de público que asiste a cada una de las funciones o el total al final. Me queda un poco raro porque medir el éxito no es algo que por lo menos me proponga.[454]

Sobre el tema, Montenegro expresó que "el éxito pasa por hacer lo que nos gusta y porque el público nos acompañe. La cantidad de público y las críticas recibidas son dos factores concretos para medir el éxito"[455]. Consultada sobre las otras áreas del Teatro explicó que "un curso es exitoso cuando hay personas interesadas y se desarrolla en forma satisfactoria, cuando hay interés y aprendizaje. [Y] un arrendamiento es exitoso cuando pagan"[456]. Rodríguez, por su parte, señaló que en Eslabón el éxito se mide "por la reacción del público y las críticas que recibe el espectáculo, así como por la presentación en otras salas"[457]. Cuando se consultó sobre las otras áreas de actuación explicó que "[en los] talleres [se mide] por la cantidad de participantes y en la evaluación de los asistentes. [Respecto al] alquiler de sala, [se tiene en cuenta la] cantidad de espectáculos presentados"[458].

Las respuestas anteriores permiten observar una ausencia en la definición del éxito. En este sentido, cabe destacar que la respuesta de Dárdano y Patricia Pereira, y la primera respuesta de Montenegro y Rodríguez incluyeron solamente un área de

[453] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 394.
[454] Ídem.
[455] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 428.
[456] Ídem.
[457] Parise, M. (6 de enero de 2021). *Entrevista a Federico Rodríguez* [inédita]. Anexo 8.10.1.12, p. 440.
[458] Ídem.

Eslabón: la compañía y sus producciones artísticas. Fue a través de repreguntas que se conoció la visión para la propuesta educativa y la gestión de la sala.

Resulta interesante señalar el aporte de Pouso quien expresó que en el ámbito teatral se habla del término *éxito* en dos ejes: éxito del público y éxito del teatro. Es decir, quizás "no vinieron tantas personas [al teatro] pero desde el punto de vista artístico se llegó a algo que era genial. Cuando ambos criterios confluyen, es decir, cuando tenemos un éxito de público y un éxito del teatro ahí estamos en la gloria"[459].

3.3. Estructura organizacional

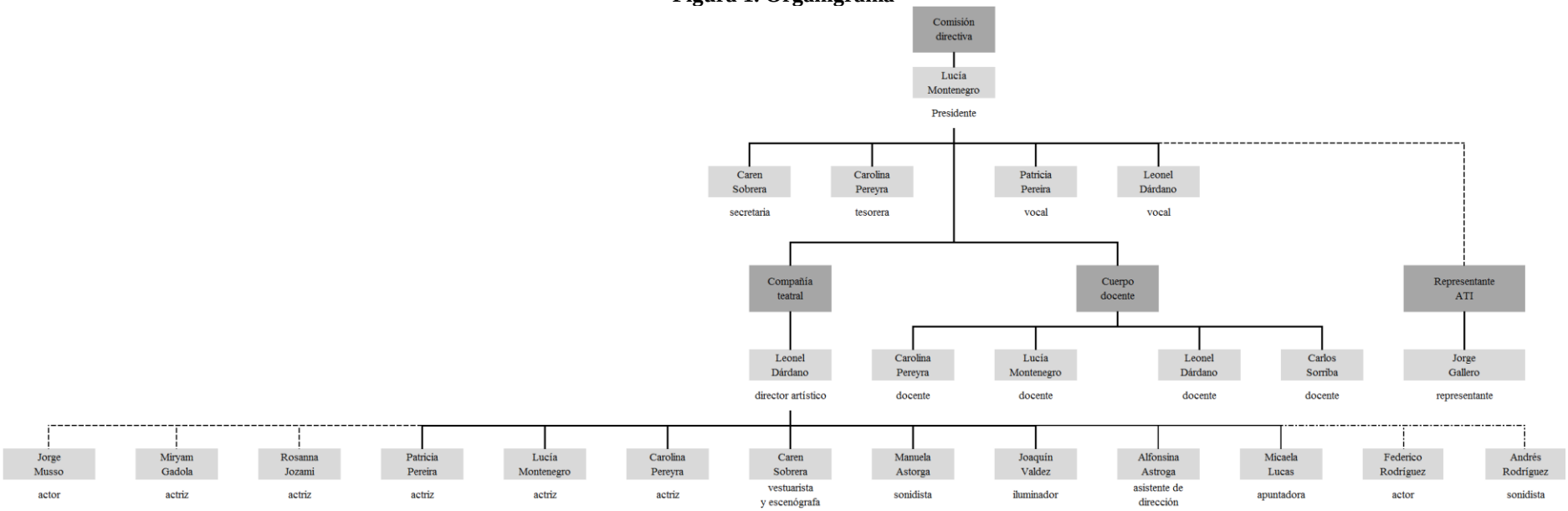
Para analizar los flujos de comunicación de la organización es importante conocer su estructura. Se entiende por *estructura organizacional* el diseño de la organización en términos de formalización de los procesos de trabajo (formalización), división del trabajo (diferenciación funcional), distribución de la autoridad (diferenciación jerárquica), distribución de la organización en el territorio (diferenciación espacial) y distribución de la toma de decisiones importantes (centralización). En palabras de Mintzberg, la estructura puede definirse como "la suma total de las formas en que su trabajo es dividido entre diferentes tareas y luego es lograda su coordinación entre esas tareas" (1991, p. 6).

La estructura formal de Eslabón se compone, según Dárdano y Patricia Pereira de dos áreas de funcionamiento: institucional y artística. Sin embargo, en la *fanpage* de Facebook, donde recogen fragmentos del estatuto, se señalan cinco áreas de funcionamiento: Artística, Difusión y Comunicación; Jurídica; Tesorería y Administración; y Sala y mantenimiento.

En este sentido, para comprender la estructura formal de Teatro Eslabón se diseñó un organigrama, entendido como una representación gráfica de la organización, que surge como resultado del cruce de la diferenciación funcional y jerárquica, y proporciona una visión fría y racional de la organización, permite visualizar una red de relaciones sociales que se caracterizan por ser estables, delicadas y equilibradas. (Lucas Marín, 1997) Esta construcción se realizó a partir de la información extraída de la investigación, dado que la organización no cuenta con uno formalmente definido.

[459] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, p. 758.

Figura 1. Organigrama



Fuente: elaboración propia

El área institucional es la encargada de la gestión del edificio y la organización a nivel de administración, tesorería y área jurídica; la gestión del alquiler de la sala para espectáculos y actividades culturales; y la gestión del vínculo con los socios. Es aquella que da "sustento [y] apoyo para que sea posible lo artístico"[460], expresó Dárdano. El área artística, por su parte, es la encargada de la puesta en escena de los espectáculos de la compañía teatral y del desarrollo de la propuesta educativa.

Con relación a los órganos definidos por estatuto se identifican tres: Comisión Directiva, Compañía teatral y Cuerpo docente.

La Comisión Directiva es el órgano de máxima autoridad a nivel institucional, se encarga de la dirección y administración de Eslabón. Está formada por miembros del elenco estable: Montenegro (presidente), Sobrera (secretaria), Carolina Pereyra (tesorera), Patricia Pereira (vocal) y Dárdano (vocal). Cabe destacar que ni Dárdano ni Patricia Pereira ocupan los puestos de mayor jerarquía de la Comisión Directiva dado que se encuentran, o encontraron, laboralmente relacionados con el Estado[461] y no desean que esto afecte la postulación de la organización ante fondos estatales.

La conformación de la Comisión Directiva resulta de las elecciones institucionales que se llevan a cabo cada dos años. Un aspecto importante a señalar es el hecho de que este órgano esté integrado exclusivamente por miembros del elenco estable, pues permite independencia y agilidad en la toma de decisiones y uso de los fondos monetarios del Teatro.

Según se desprende del discurso de los miembros de Eslabón, la Comisión directiva no es un órgano con incidencia real en el quehacer de la organización. Su existencia responde a un requisito legal para la solicitud y permanencia de la personería jurídica de la asociación civil.

La Compañía teatral, por su parte, es el órgano con mayor potestad a nivel artístico, se encarga de la producción de espectáculos y el desarrollo de la propuesta educativa. Está integrada actualmente (marzo de 2021) por doce miembros: Dárdano (director artístico), Patricia Pereira (actriz), Montenegro (actriz), Carolina Pereyra

[460] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 358.

[461] Dárdano trabajó para la Intendencia de Canelones desde 2010, aproximadamente. Desde 2014 hasta principios de 2020 se desempeñó como director del Complejo Cultural Politeama. Patricia Pereira trabaja para el Ministerio de Educación y Cultura desde 2009, actualmente (marzo de 2021) se desempeña como Asistente de Dirección del Complejo Cultural Politeama.

(actriz), Sobrera (vestuarista y escenógrafa), Manuela Astorga[462] (sonidista), Joaquin Valdez (iluminador), Alfonsina Astorga (apuntadora), Micaela Lucas (asistente de dirección), Rosana Jozami[463] (actriz), Miryam Gadola[464] (actriz) y Jorge Musso[465] (actor). Cabe señalar los últimos integrantes que se vinculan específicamente en el marco del nuevo espectáculo *A través de los mares*, sin embargo, no se descarta la posibilidad que se integren de forma permanente el elenco, según expresó Dárdano. Resulta pertinente aclarar que los puestos actorales y técnicos pueden variar de espectáculo en espectáculo, salvo el de Dárdano y Sobrera.

El director artístico es el puesto con mayor nivel jerárquico dentro de la Compañía teatral. Los actores, la sonidista, el iluminador, la vestuarista y escenógrafa, la apuntadora y la asistente de dirección se ubican en un mismo nivel jerárquico y responden al director artístico.

A nivel funcional, el director artístico es el encargado de montar y dirigir el espectáculo artístico plasmando su creatividad en él. Los actores son los encargados de representar personajes en las obras. La sonidista es la encargada de ejecutar los controles de sonido durante las funciones. Puede elaborar la banda de sonido, aunque no siempre sucede. De la misma forma, el iluminador es el encargado de ejecutar los controles de iluminación durante las funciones. Puede diseñar el plano de luces, aunque no siempre sucede. La vestuarista y escenógrafa es la encargada de diseñar los vestuarios (trajes y accesorios) para los actores y diseñar la escenografía. La confección se tercieriza. Con relación a la escenografía, se construye la mayor cantidad de elementos posibles con las herramientas y materiales que cuenta la Compañía. La apuntadora es la encargada de recordar a los actores los parlamentos. Y la asistente de dirección ayuda al director artístico en el montaje de la obra.

Resulta pertinente destacar que aunque existe una clara delimitación de tareas los integrantes contribuyen en el quehacer de otros compañeros. En esta línea, Alfonsina Astorga expresó: “todos tenemos varios roles que se van intercambiando y todos

[462] Con el fin de facilitar la lectura, a partir de aquí se referirá a dicha persona por su nombre y apellido, dada la existencia de otra integrante en la organización con un apellido similar (Alfonsina Astorga, su prima).
[463] Jozami es una antigua miembro de Eslabón, formó parte del grupo desde la década del 90 hasta mediados de la década del 2000. Se desempeñó principalmente como actriz y vestuarista.
[464] Gadola es exalumna del taller de teatro para adultos de Eslabón, taller del que participó durante dos años. Culminada esta etapa fue invitada a formar parte del grupo. La obra *A través de los mares* es el primer espectáculo en el que participa. Es oriunda de Tala (Canelones) y anteriormente formó parte del Grupo Experimental de Teatro de San Ramón (Canelones).
[465] Musso es un actor canario a quien Eslabón vio participar en otros espectáculos, y recomendado por Gadola, se integró a la obra *A través de los mares*.

sabemos hacer todo, desde barrer el piso, prender la consola de luces, hacer luces en un espectáculo, de sonido, de tener la llave"[466]. Dárdano agregó que

> en el funcionamiento somos el hombre orquesta. Todos hacemos todo, el compañero que conoce más de electricidad le comunica a otro y por ahí nos vamos intercambiando las tareas. El montaje lo hacemos en colectivo, los hacemos entre todos. Aunque la obra sea un unipersonal.[467]

Las tareas de mantenimiento de la sala (limpieza, orden), atención en la boletería, acomodación de sala, gestión de los vínculos con los medios de comunicación (Patricia Pereira) y gestión de las redes sociales (Patricia Pereira y Montenegro administran la *fanpage* en Facebook; y Alfonsina Astorga y Lucas, el perfil en Instagram) no pertenecen a un área en particular, según especificó Patricia Pereira.

El cuerpo docente está integrado por cuatro profesores, quienes se encargan de diseñar y dictar los talleres: Carolina Pereyra, Montenegro, Dárdano y Sorriba. Con relación a la distribución jerárquica no se identifican diferencias.

Por último, fuera de la actividad cotidiana del Teatro, pero igualmente vinculado se encuentra el representante de Eslabón ante la ATI: Gallero. Cabe señalar la existencia de otras figuras como Rodríguez (actor) y Andrés Cirigliano (sonidista), quienes por motivos labores se encuentran alejados de la actividad diaria del Teatro. Sin embargo, continúan en contacto con el grupo ya sea de forma presencial o virtual (llamadas y mensajes).

Como se puede observar los recursos humanos son limitados por lo que una misma persona ocupa varios puestos y desarrolla varias funciones.

Los cargos nombrados anteriormente son honorarios, no reciben remuneración a cambio de su labor. Con relación a ello, Dárdano expresó que no todas las personas entienden "cómo vos tenés ese compromiso, y este compromiso es único, es ineludible, no lo podés dejar"[468]. En la misma línea, Patricia Pereira expresó:

> Nunca me han dicho que es una pérdida de tiempo [trabajar en Eslabón.] (...). No dudo que hay gente que lo piense, sí. Nos han dicho: "¿Para qué sirve esto?, ¿qué les aporta?" Lo que pasa que cada uno ve lo que le aporta desde cada lado, hay gente que los aportes

[466] Parise, M. (4 de agosto de 2020). *Entrevista a Alfonsina Astorga* [inédita]. Anexo 8.10.1.13, p. 445.
[467] Mate Amargo. En línea: https://www.mateamargo.org.uy/2012/08/28/teatro-eslabon-de-canelones-la-terquedad-de-hacer-posible-lo-que-se-quiere/
[468] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 335.

> los mide más desde el punto de vista económico, hay gente que los mide más desde el punto de vista social, desde el punto de vista personal, en fin.[469]

Patricia Pereira aseguró que el asunto de la remuneración se ha discutido a nivel interno en la organización y explicó que la conclusión a la que han llegado es que de recibir una remuneración no podrían mantener la sala y ella representa la "facilidad de tener un espacio para ensayar, un espacio para encontrarnos, un espacio para hacer teatro y para estar vinculados a las artes. Nosotros ni la comunidad. Porque Eslabón no es solo [un] espacio artístico cerrado al grupo que lo integra"[470].

Por su parte, Dárdano señaló que el hecho de no recibir remuneración ha influido en la conformación del grupo: "hay una selección natural de los integrantes, es [entender] que difícilmente vayan a poder comprarse algo con los ingresos, porque nunca lo van a tener"[471].

En este sentido, cabe destacar el alta grado de compromiso por parte de los integrantes de la organización quienes, sin percibir remuneración económica, generan una cuota de ausentismo casi nula. Esta conducta se vincula, entre otras variables, con la satisfacción laboral.[472] Gallero señaló que "el teatro está primero que muchas otras cosas: faltar al ensayo es imposible, salvo que se haya avisado con tiempo"[473].

Según la categorización de Mintzberg, la estructura de Teatro Eslabón es simple. Estructura que se caracteriza por tener "poca o ninguna tecnoestructura, poco *staff* de apoyo, una división del trabajo floja, mínima diferenciación entre sus unidades, y una pequeña jerarquía gerencial. Poco de su comportamiento está formalizado, y hace uso mínimo del planteamiento, la capacitación y los dispositivos de enlace" (1991, p. 133).

A continuación se analizarán algunos aspectos de la estructura organizacional que conciernen a todos los órganos.

Los procesos de trabajo no se encuentran definidos en forma escrita, son transmitidos en forma oral a los nuevos integrantes a medida que se integran. Con relación a la distribución geográfica, la mayoría de las actividades se desarrollan en la

---

[469] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 384.
[470] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 385.
[471] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 335.
[472] Robbins & Judes. En línea: https://frrq.cvg.utn.edu.ar/pluginfile.php/15550/mod_resource/content/0/ROBBINS%20comportamiento-organizacional-13a-ed-_nodrm.pdf
[473] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 481.

sede de la organización (Batlle y Ordóñez 522, Canelones) con excepción de las obras teatrales cuando se presentan en terceras salas.

Respecto al tiempo de permanencia, el integrante más antiguo es Dárdano, ingresó en 1984 y permanece desde entonces de forma ininterrumpida. Es el único fundador que aún permanece vinculado a la actividad cotidiana de Eslabón, dado que otros integrantes antiguos ("viejos eslabones"[474]) como Sorriba (también fundador) y Gallero (ingresó a Eslabón en 1986) participan de forma menos directa. Sobre este aspecto, Dárdano expresó que "los que nos quedamos seguimos trabajando, sabiendo que [tenemos] un gran compromiso con [el] espacio"[475]. Y agregó que se siente "parte del grupo de esas 57 personas que han hecho posible que Eslabón esté funcionando y creando"[476].

Patricia Pereira y Rodríguez ingresaron en 2003 al taller de teatro para jóvenes, y una vez que culminaron ingresaron al elenco estable. Carolina Pereyra ingresó en entre 2006 y 2007 tras participar en el taller de *clown*, se retiró en 2009 y se reintegró en forma definitiva en 2010. Montenegro ingresó en 2010 luego de cursar un taller de teatro en el Centro Cultural Canelones, en aquel entonces EMAO, dictado por Dárdano. Manuela Astorga, Valdez, Lucas y Alfonsina Astorga son los integrantes más jóvenes en edad, ingresaron en 2019-2020 al elenco estable tras formar parte del taller de teatro para jóvenes durante tres años. Se desconoce el año de ingreso y procedencia de Cirigliano y Sobrera. Con relación a Jozami, Gadola y Mussio, ya se explicó anteriormente su procedencia.

Se puede concluir que la estructura de Eslabón es estable. Vinculado a ello, Patricia Pereira expresó que Eslabón se ha "manteniendo porque ha tenido la capacidad de apertura de sumar gente joven y gente nueva que viene con otro aire y con otra mirada que, de alguna manera, *aggiorna* y actualiza en cada una de las etapas del teatro"[477]. La característica estable de la estructura de Eslabón permite que los integrantes se conozcan, tengan incorporada la dinámica de trabajo y se focalicen en la creación artística.

---

[474] A nivel interno se denomina "viejos eslabones" a los miembros con mayor trayectoria. El concepto se analizará en el apartado 5.2 "Cultura corporativa", p. 166.
[475] Parise, M. (7 de noviembre de 2016). *Entrevista de perfil a Leonel Dárdano* [inédita]. Anexo 8.10.1.1, p. 326.
[476] Parise, M. (25 de mayo de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - segunda* [inédita]. Anexo 8.10.1.3, p. 361.
[477] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 378.

Cabe destacar que los integrantes de Eslabón no se dedican exclusivamente a las labores del Teatro, debido a que necesitan generar ingresos económicos por otros medios. Cuatro integrantes se vinculan, o vinculaban, con el sector cultural: Dárdano, Patricia Pereira y Sorriba. Dárdano se desempeñó desde su juventud como fotógrafo y desde 2010 a 2020 trabajó en el área cultural de la Intendencia de Canelones, desempeñándose como docente de teatro en los Centros Culturales canarios (como el Centro Cultural Canelones, ex EMAO) y consagrándose como director general del Complejo Cultural Politeama en el período 2014-2020. Patricia Pereira se desenvolvió desde 2009 como coordinadora de los Centros MEC y desde 2018 trabaja como Asistente de Dirección en el Complejo Cultural Politeama. Y Sorriba trabaja como actor independiente, actualmente en Montevideo.

Otros seis integrantes trabajan, o trabajaban, en el sector educativo: Carolina Pereyra se desempeña como docente de teatro en un club de niños, Montenegro estudia Magisterio (también trabaja en una mueblería), Sobrera es docente en Casa de la cultura (también trabaja en una carpintería), Sorriba y Gallero se desempeñaron como docentes de educación primaria, actualmente se encuentra jubilados, Gadola es docente de secundaria. Alfonsina Astorga y Lucas son estudiantes universitarias, la primera de Relaciones Internacionales y la segunda de Medicina. Otro integrante trabaja en el sector judicial: Rodríguez es Juez de Paz Departamental. Se desconoce a qué se dedican Váldez, Manuela Astorga, Jozami, Mussio y Cirigliano.

Resulta interesante presentar el sociograma (Figura 2)[478] de Eslabón, entendiendo por este, la representación gráfica de las relaciones dentro de un grupo, permitiendo observar los vínculos de influencia y de preferencia.

Se observan cinco zonas de relacionamiento. La primera, donde se vinculan Dárdano, Patricia Pereira, Carolina Pereyra, Montenegro y Sobrera (estos últimos tres denominados internamente *chiquilines*[479]). La segunda, donde se vinculan Alfonsina Astorga, Lucas, Manuela Astorga y Valdez (exalumnos de los talleres, llamados internamente *gurises*[480]) con los *chiquilines*, dada la cercanía etaria y el hecho de que Patricia Pereira fue su docente en los talleres. La tercera, donde Sorriba, Gallero y Jozami que se vinculan con la primera zona, dada su tiempo de experiencia compartido, y en algunos casos, su vínculo familiar (Sorriba es tío de Patricia Pereira y Carolina

[478] Consultar Anexo 8.8. "Figuras", p. 319.
[479] Se analizará el surgimiento y uso del término en el apartado 5.2 "Cultura corporativa", p. 166.
[480] Se analizará el surgimiento y uso del término en el apartado 5.2 "Cultura corporativa", p. 166.

Pereyra). Jozami, cuando formó parte de Eslabón en la década del 1990 y 2000, trabajó con Dárdano, Sorriba y Gallero. Aunque las mujeres de la generación *chiquilines* se incorporaron luego de la salida de Jozami, se observa un conocimiento y trato previo entre ellas. En cuarto lugar, Gadola y Mussio, quienes se vinculan de igual forma con todos los miembros del Teatro dado su reciente ingreso. En quinto lugar, Rodríguez y Cirigliano, quienes se encuentran alejados momentáneamente de la actividad diaria del Teatro, se vinculan con la generación de adultos, Sorriba y Gallero.

Tal y como se observa en el sociograma, y como se expresó anteriormente cuando se planteó que la Comisión Directiva no es un órgano con real incidencia en el quehacer diario de la organización, el puesto con mayor nivel jerárquico y en torno al cual se constituyen las relaciones es el de Dárdano, el director artístico de Eslabón.

3.4. Actividades y servicios

A simple vista parece bastante notoria la actividad que desempeña una organización llamada Teatro. Sin embargo, como se ha visto, la producción de espectáculos artísticos no es la única labor de Eslabón.

A continuación se describirán las tres grandes áreas de acción de Eslabón: Compañía teatral, propuesta educativa y sala. Asimismo, resulta pertinente describir en detalle como la pandemia a raíz del Covid-19 afectó las actividades del Teatro.

3.4.1. Compañía teatral

La compañía teatral existe desde la fundación del Teatro. En ella han participado 48 personas[481], de un tiempo a esta parte, en grupos de siete u ocho integrantes. Según expresaron algunos entrevistados, previo al 2000-2002 el elenco alcanzaba aproximadamente los quince integrantes. La compañía teatral estable cuenta con doce miembros: Dárdano, Patricia Pereira, Carolina Pereyra, Montenegro, Sobrera, Manuela Astorga, Valdez, Alfonsina Astorga, Lucas, Jozami, Gadola y Mussio.

[481] Los integrantes de Eslabón han sido: Marina Tresso (fundadora), Ángeles Hernández (fundadora), Susana Hernández (fundadora), Ernesto Navia (fundador), Oscar Correa (fundador), Carlos Sorriba (fundador) y Teresa Sangiovanni (fundadora), Dalmiro Rapetti, Jorge Gallero, Nelson Castillo, Robert Orguet, Raquel Pi, Soraya Olivera, Eriberto Abergo, Inés Zunino, Miguel Márquez, Antonio Larrosa, Letizia Tazzi, Liliana de la Cruz, Alicia Carbajal, Diana López, Jorge Araújo, Laura Córdova, Laura Ruiz, Liliana Hernández, Laura Lencina, Andrea Gonzatto, Dumas Díaz, Héctor del Pratto, Nicolás Pisano, Andrea Larruina, Karina Martínez, Nancy Degiovanangelo, Martín Morales, Santiago de Lucas, Lorena Sorriba, Lucía Guichón, Cecilia Chuy, Nicolás Batalla, Rosanna Ligüera, Fernando Larzabal, Dennise Serafim, Pablo Stelardo, Ana Perdomo, José Tambasco, Gustavo Suarez, Ana María Di Doménico, Alfonsina Astorga y los integrantes actuales.

La compañía de teatro, también llamada elenco o grupo, ha sido reconocida por algunos medios masivos de comunicación como "uno de los grupos teatrales del interior del país con mayor trayectoria y más presencia en la capital"[482] con "treinta y cinco años de actividad ininterrumpida, constituyéndose en uno de los emblemas del teatro independiente no solo en el departamento, sino de todo el interior uruguayo"[483]. Ahunchain expresó que Eslabón es "un grupo de real trascendencia en el panorama nacional que realmente [admira y respeta] mucho"[484].

Con relación a las producciones artísticas, Eslabón ha desarrollado 46 producciones artísticas de diversos géneros, 46 "historias"[485] o "hijos"[486], como expresó Dárdano. Cada año la compañía presenta, en promedio, una obra que se mantiene en la cartelera propia durante dos o tres meses. Patricia Pereira agregó que "son doce funciones, mínimo, lo que nos proponemos hacer con cada uno de los espectáculos"[487], además del estreno. En general reciben aproximadamente a un millar de espectadores en la ciudad de Canelones. En minoritarias ocasiones se han vendido funciones extras a terceros, como cooperativas de vivienda de la ciudad, quienes revenden las entradas del espectáculo para recaudar fondos.

Cabe señalar que a lo largo de su historia, Eslabón ha desarrollado espectáculos e intervenciones artísticas fuera de la sala (en la calle): *Creación del Pabellón Nacional*[488] (2003), *La bandera en nuestra historia*[489] (2005), *Memoria presente*"[490] (2013), la IV edición de Noche de las Librerías[491] (2020) e "incursiones en desfiles de carnaval y otras fiestas populares"[492]. Estas actividades requirieron coordinación y trabajo en equipo con otros grupos y actores invitados.

---

[482] TV Show. En línea: https://www.tvshow.com.uy/teatro/teatro-interior-llega-plaza-cagancha.html

[483] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2019/03/12/el-teatro-eslabon-de-canelones-realizo-el-lanzamiento-de-la-temporada-2019-a-sala-llena/

[484] Parise, M. (10 de junio de 2020). *Entrevista a Álvaro Ahunchain* [inédita]. Anexo 8.10.4.1, p. 588.

[485] Parise, M. (7 de noviembre de 2016). *Entrevista de perfil a Leonel Dárdano* [inédita]. Anexo 8.10.1.1, p. 329.

[486] Ídem.

[487] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 387.

[488] Dicho evento consistió en una "performance con representación de los hechos históricos que culminaban con el izamiento" de la bandera. Eslabón coordinó la actividad y trabajó junto a Bosquimanos Koryak, el Coro Municipal de Canelones, el grupo Ballet Folclórico, la Orquesta Municipal, el grupo de teatro Pilares y actores invitados.

[489] Este espectáculo tuvo características similares al anteriormente descripto.

[490] Este espectáculo tuvo características similares al anteriormente descripto.

[491] Eslabón fue invitado a participar por Ganesha Libros, una librería de la ciudad de Canelones.

[492] Este espectáculo significó una intervención frente a la Jefatura de Policía de Canelones y la proyección de imágenes en la fachada del edificio (*mapping*).

Con relación a la cantidad de obras anuales, Rusch señaló que en el interior del país "debe haber un promedio mínimo de dos obras por grupo [teatral]. Hay grupos que producen seis y [otros] que producen una porque hacen una gran puesta, una gran producción y después la explotan por uno o dos años"[493]. En esta línea, Pouso señaló que "un grupo independiente de teatro que no tiene obligación de presentar una cantidad de espectáculos por año puede tomarse alegremente el tiempo de investigar y de trabajar sin la guillotina de tener que producir, producir, producir y producir"[494].

Además de la puesta en escena en la sala propia, Eslabón ha presentado siete obras en salas capitalinas como Sala Verdi, Teatro del Anglo, Teatro del Notariado, Teatro Victoria, Sala Arteatro, Teatro El Galpón y Teatro Circular de Montevideo. En Maldonado, en la Sala Cantegril (Punta del Este) y el Teatro Casa de la Cultura de Maldonado.

Sus producciones artísticas han sido reconocidas a nivel local, nacional e internacional con numerosos premios, menciones y reconocimientos por su producción y puesta en escena: Premios Florencio, Premio Morosoli y Premio Década por el aporte a la cultura en Canelones. También ha participado en festivales y encuentros como la Bienal de Teatros del Interior (Uruguay), Muestra Nacional de Teatro de Punta del Este (Uruguay), Festival Internacional Cone Sul Teatro (Pelotas, Brasil), Festival Iberoamericano de Teatro (Cádiz, España), Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela (Brasil), VII y X Festival Internacional de Teatro de Pelotas (Brasil). Con relación a ello, Dárdano expresó que "lo mejor son los reconocimientos, de afuera o de adentro, pero cuando a uno lo llaman desde afuera te despierta eso de '¿Qué habremos hecho para que nos llamen de tan lejos?'"[495].

Resulta pertinente destacar que Eslabón fue el primer grupo de teatro del interior en recibir un premio Florencio ("Mejor Espectáculo del interior"), cuando estos no eran incluidos en dicho galardón. Este hecho en 1987 marcó un mojón en el teatro nacional y significó el inicio de la inclusión de grupos del interior en los Florencio. Desde 1991 la categoría cambió su nombre a "Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del interior"[496]. Dicho reconocimiento "viabilizó la programación [de Eslabón] en otros

[493] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 603.
[494] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, p. 758.
[495] Mate Amargo. En línea: https://www.mateamargo.org.uy/2012/08/28/teatro-eslabon-de-canelones-la-terquedad-de-hacer-posible-lo-que-se-quiere/
[496] Solís, E. (2019). En línea: https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/24637/1/Sol%C3%ADs%2C%20Estibaliz%20tesis.pdf

espacios"[497] como el Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz (1989) y la Muestra Internacional de Teatro de Montevideo (1988).

En algunas oportunidades integrantes de Eslabón han sido invitados a participar en espectáculos de la Comedia Nacional: Dárdano como Ayudante de Dirección en *Fenicias* (1995) donde trabajó codo a codo con Aderbal Freire-Filho, y como director de *Dionisio* (2007); y Sorriba como actor invitado en *La Orestíada* bajo la dirección de Levón Burunsuzián (2012), *Terrorismo* bajo la dirección de Mario Ferreira (2012) y *El casamiento de Fígaro* bajo la dirección de Alberto "Coco" Rivero (2015).

En 2014 algunos integrantes de Eslabón participaron junto al Conservatorio Departamental de Música de Canelones, la Dirección General de Cultura de la Intendencia de Canelones y el Complejo Cultural Politeama-Teatro "Atahualpa del Cioppo" en la presentación y producción de la primera ópera realizada íntegramente fuera de Montevideo: *El empresario* de Wolfgang Amadeus Mozart[498]. El Gobierno de Canelones evaluó el acontecimiento como uno de "enorme relevancia a nivel nacional"[499].

Asimismo, Eslabón es el único grupo de teatro independiente del país que ha sido seleccionado para participar en todas las ediciones[500] de los Encuentros regionales de Teatros del Interior y la Bienal de Teatros del Interior. Según Dárdano, esto significa para el elenco "un gran orgullo y satisfacción"[501].

El currículum artístico de Eslabón fue proporcionado por Dárdano en formato texto a través de WhatsApp, un formato editable. Con relación a la diagramación está fragmentado en cinco subtítulos en Introducción, Obras realizadas, Premios obtenidos, Participación en eventos y Extensión cultural, lo que dificulta su lectura. No posee fotografías ni *links* a videos, lo que permitiría visualizar de forma más clara el trabajo de Eslabón. Tampoco posee un diseño alineado a la Identidad visual de la organización.

Con el objetivo de sistematizar y ordenar la información recogida en la investigación se elaboró una tabla con obras, autores, fechas, nominaciones, premios y

[497] Ídem.
[498] Wolfgang Amadeus Mozart fue un compositor, pianista y director de orquesta austríaco. Es considerado uno de los músicos más destacados e influyentes de la historia.
[499] Comuna Canaria. En línea: http://www.comunacanaria.gub.uy/es/noticias/canelones-presenta-la-primera-opera-realizada-integramente-fuera-de-montevideo-el-empresario-de-mozart
[500] Dichos eventos se han llevado a cabo en 1987, 1989, 1991, 1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017 y 2019.
[501] Diario *Hoy Canelones.* En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2015/09/24/teatro-eslabon-recibio-multiples-premios-en-la-xv-bienal-de-teatro-del-interior-en-paysandu-2/

participaciones en eventos de Eslabón, que dada su extensión se encuentra en Anexos[502]. A continuación se plantean algunas conclusiones:

• Las obras representadas pertenecen, en general, a autores externos al elenco. Aunque cabe destacar que en algunas oportunidades Eslabón ha interpretado obras escritas colectivamente o individualmente por algunos miembros como Sorriba, Castillo y Dárdano.

• Con relación al origen de los autores de las obras, 39 son latinoamericanos (85%), 5 europeos (11%) y 2 asiáticos (4%). De los primeros, 27 son uruguayos y 10 resultaron de la creación colectiva o miembros de la organización.[503]

• En los 36 años de trayectoria solamente se han repetido tres autores: William Shakespeare (2 obras), Carlos Liscano (2 obras) y Pablo Balbi (3 obras).

• La mayoría (81%) de los autores son hombres, con excepción de Griselda Gambaro y Estela Golovchenko (4%), y las creaciones colectivas de Eslabón donde potencialmente pudieron participar mujeres, se desconoce si efectivamente fue así (15%).[504]

• Con relación a la cantidad de obras anuales los años en las que se registra la mayor cantidad son 2002 y 2003 con 4 obras, seguida de 1986 y 2005 con 3 obras y 1991, 1994, 1996, 1998, 2007 y 2013 con dos obras.[505]

• Se registran seis años donde no se estrenaron obras de la compañía teatral: 1997, 2001, 2008, 2010, 2014 y 2017.[506]

• *Un cuervo en la madrugada* de Carlos Maggi fue la primera obra premiada en los Premios Florencio (1989) para un grupo del interior y específicamente para Eslabón. La puesta en escena a cargo de Dárdano es mencionada como ejemplo del fenómeno teatro barrial en la publicación *Nuestro Tiempo* por Mirza. A nivel internacional, en el libro *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral* de Osvaldo Pellettieri y Eduardo Rovner donde se la describe como "un importante ejemplo de esta búsqueda de un teatro antinaturalista, y de esa concepción del espacio y el actor, que transforme la escena en un fragmentado campo de sonidos, imágenes y emociones"[507].

---

[502] Consultar Anexo 8.5.1. "Obras, nominaciones, premios, reconocimientos y eventos de Teatro Eslabón", p. 287. No se toma en cuenta para este análisis la obra *A través de los mares*, cuyo estreno será en abril de 2021.

[503] Consultar Anexo 8.5.3. "Gráficas sobre producción de la compañía teatral", p. 300.

[504] Consultar Anexo 8.5.3. "Gráficas sobre producción de la compañía teatral", p. 300.

[505] Consultar Anexo 8.5.3. "Gráficas sobre producción de la compañía teatral", p. 300.

[506] Consultar Anexo 8.5.3. "Gráficas sobre producción de la compañía teatral", p. 300.

[507] Pellettieri & Rovner. En línea: https://books.google.com.uy/books?id=Rt20YumHE6sC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

• *En el bosque* (1994), *Woyzeck* (1996), *Cabaret trágico* (2015), *Mi familia* (2016) y *La edad de la ciruela* (2018) han sido las obras con más nominaciones, reconocimientos y premios.

A nivel artístico, Dárdano expresó que Eslabón posee un estilo de teatro "[definido] o nosotros creemos que estamos haciendo a veces cosas tan distintas y tan diferentes, porque siempre hurgamos sobre nuevas temáticas, pero, en definitiva, no dejamos de obtener una mirada que es la que permanentemente vamos poniendo sobre el escenario"[508].

En esta línea, Mirza planteó que en las producciones de Eslabón se observa el interés del director artístico por "la escenografía, la puesta en escena, las artes plásticas"[509] donde deja al descubierto sus conocimientos y su profesión como fotógrafo. También señaló que varias de las obras poseen "una puesta en escena donde hay una calidad estética, una estética formal que los puede comparar con los mejores teatros de Montevideo y naturalmente podía decir que del Río de la Plata"[510]. Con relación a las corrientes y dramaturgos que inspiran, Mirza señaló que Dárdano "está muy atento a las innovaciones y a las propuestas del teatro contemporáneo como (...) el modelo de [Eugenio] Barba (...). Teatro que está apoyado fuertemente en la relación cuerpo, imagen, palabra y no tanto en la construcción de anécdota"[511]. En la misma línea, el portal *LaRed21* describe a Dárdano como un director "ingenioso y artesanal"[512] donde resalta su imaginación.

El proceso de elección de textos se extiende generalmente durante uno o dos meses. Todos los integrantes del elenco realizan una búsqueda y presentan al grupo los hallazgos. Posteriormente se leen las obras en conjunto y se decide por mayoría la obra definitiva. Según Dárdano, los textos "los elegimos conforme a lo que nosotros creemos que queremos decirle al público y de acuerdo a la realidad. Nosotros trabajamos con nuestra realidad"[513]. Una de las variantes determinantes al momento de elegir un texto es la cantidad de actores. De los doce integrantes cinco se desempeñan en puestos técnicos (Sobrera en vestuario y escenografía, Manuela Astorga en sonido, Valdez en iluminación, Alfonsina en apuntadora y Lucas en asistencia de dirección), uno como

[508] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 345.
[509] Parise, M. (16 de junio de 2020). *Entrevista a Roger Mirza* [inédita]. Anexo 8.10.7.1, p. 711.
[510] Ídem.
[511] Ídem.
[512] *LaRed21*. En línea: https://www.lr21.com.uy/cultura/181821-interrogatorio-en-elsinore
[513] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 350.

director (Dárdano) y tres como actrices (Patricia Pereira, Carolina Pereyra, Montenegro). Manuela Astorga y Valdez pueden ser convocados al escenario, para ello se debe conseguir alguien que desempeñe las tareas técnicas en su lugar.

Con relación a las temáticas abordadas, Rodríguez señaló que "las temáticas se definen al momento de decidir qué obra se va a realizar. En general se han abordado temáticas muy válidas, muchas veces implican una crítica social, política y/o religiosa y un abordaje de las miserias humanas"[514]. Según expresó Montenegro

> una obra de teatro es todo. Y nosotros siempre trabajamos de esa manera. Nunca pensamos que la actuación es lo más importante y todos los otros rubros son secundarios. No. Acá es tan importante el texto, la dirección, la actuación, la iluminación, el sonido, el vestuario, el maquillaje. Es un todo y todas las partes son igual de importantes.[515]

En cuanto a la formación artística de los integrantes de la compañía, ninguno es egresado de institutos educativos formales como la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD). La mayoría ingresaron al elenco estable, tal y como se señaló anteriormente, luego de asistir a los talleres del Teatro (Patricia Pereira, Carolina Pereyra, Manuela Astorga, Valdez, Alfonsina Astorga y Lucas) o dada su participación en la fundación de la organización (Dárdano): "tienen una formación que está relacionada con lo que han aprendido dentro de Eslabón"[516]. Otros integrantes han adquirido conocimientos previos fuera de Eslabón: Montenegro y Sobrera.

La selección de integrantes para el elenco estable es un proceso bidireccional, de común acuerdo entre el interesado y la compañía, según Dárdano. Al momento de tomar la decisión Eslabón evalúa, además de la capacidad actoral, los valores de la persona: respeto por el trabajo del otro, puntualidad, responsabilidad. Patricia Pereira, por su parte, trazó un paralelismo entre el ingreso de un nuevo integrante al elenco y a una familia: "una familia constituida de hace muchísimos años, entonces, vos cuando invitás a alguien a formar parte de tu familia estás realmente seguro de que más o menos van

[514] Parise, M. (6 de enero de 2021). *Entrevista a Federico Rodríguez* [inédita]. Anexo 8.10.1.12, p. 440.
[515] El Surtidor Canelones. En línea: https://www.facebook.com/watch/?v=342567386414705
[516] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 351.

por el mismo lugar que van todos"[517]. Y agregó: "nosotros somos en ese sentido muy cuidadosos y muy celosos de ver quien entra"[518].

La venta de entradas se lleva a cabo en la boletería de la sala o con previa reserva a través de los teléfonos de contacto (fijo y celular) o la *fanpage* de Facebook de Eslabón. Los costos varían entre $200 y $250, dependiendo del espectáculo. Cabe señalar que el teléfono celular de contacto se trata del número personal de Patricia Pereira.

3.4.2. Propuesta educativa

Los talleres y cursos para adolescentes y adultos de Eslabón, que se explicarán en detalle a continuación, funcionan como semilleros de futuros integrantes estables de la compañía. En general, los miembros del Teatro "son todos formados en la escuela de Eslabón. Eslabón forma o, de alguna manera, se encarga de transitar por un estilo de teatro para que en realidad [en] el futuro pueda ser parte de nuestro equipo"[519], expresó el director artístico de la organización. En el mismo sentido, Patricia Pereira expresó que la lógica de los talleres "no es solamente de la formación integral en torno al teatro sino también de posibilidades de que quien tenga ganas de formar parte del grupo de teatro pueda encontrar en el taller una puerta de acceso"[520].

La propuesta educativa de Eslabón está formada por talleres y cursos artísticos de variadas disciplinas con énfasis en teatro. A lo largo de sus 36 años de actividad la oferta ha estado sujeta a las propuestas de docentes externos y a la cantidad de interesados. Según Patricia Pereira se necesita un mínimo de ocho integrantes, concibiendo que uno o dos puede abandonar, lo que ofrece la posibilidad de "terminar con un grupo lindo"[521].

En 2020 se ofrecerían, de no ser por la pandemia a raíz de la propagación Covid-19, cuatro talleres de teatro a cargo de integrantes de Eslabón: taller de expresión teatral para niños y niñas (Carolina Pereyra), taller de acercamiento al teatro para adolescentes (Montenegro), taller de teatro para adultos (Dárdano) y taller de *clown* (Sorriba). En

[517] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 383.
[518] Ídem.
[519] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 351.
[520] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2021/02/18/el-actor-carlos-sorriba-se-suma-al-equipo-de-docentes-de-los-talleres-del-teatro-eslabon-de-canelones/
[521] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, pp. 398 y 399.

febrero de 2021 se abrieron las inscripciones para los tres primeros talleres. A los que se suma un taller de humor (Sorriba) y un taller de narración oral a cargo de Marina Tresso[522] y Yasser Kasser[523] (taller externo).

Los docentes de expresión teatral para niños y niñas, y adolescentes varían año a año en función de la disponibilidad horaria de los primeros. En otras oportunidades Patricia Pereira y Rodríguez han estado al frente del taller para adolescentes. Patricia Pereira expresó que "la idea es que sean talleres de acercamiento al teatro, talleres de iniciación al teatro, donde aquellas personas que tengan el interés de incursionar en lo que es la disciplina teatral lo puedan hacer a través de Teatro Eslabón de una forma más integral, no solo talleres de actuación, sino experimentar un poco lo que son la actuación, la improvisación, la parte técnica, también"[524].

El taller de expresión teatral para niños y niñas está dirigido a personas de siete a 11 años. Se exige dicha edad mínima dada la necesidad de leer los textos a interpretar. El taller de acercamiento al teatro para adolescentes está dirigido a jóvenes entre 12 y 17 años. Generalmente existe un único nivel, pero si se conforma un núcleo de alumnos que asiste año tras año se crean niveles de mayor profundidad, situación que sucedió años atrás con el grupo al que pertenecía Alfonsina Astorga, Manuela Astorga, Lucas y Valdez. El taller de acercamiento al teatro para adultos está dirigido a personas mayores a 18 años sin límite de edad. El taller de humor está dirigido a personas mayores de 15 años, sin límite de edad.

Todos los talleres constan de un encuentro semanal de dos horas, se extienden de marzo a diciembre, oscilan desde $600 a $800 mensuales, no existen requisitos de ingreso ni experiencia actoral previa y ofrecen una muestra final abierta al público.

Según Dárdano, la formación de Eslabón no es solamente técnica, es decir, formación a nivel corporal, físico o de expresión. Es un proceso profundo que permite conocer a la otra persona, saber "cómo actúa, (...) cómo lleva adelante su vida personal, (...) de las realidades que cada uno tiene"[525]. En esta línea, agregó:

> La formación creo que es integral en el teatro. Nosotros aprendemos no solamente a subirnos a un escenario, a movernos, a mantener la mirada y corporalmente a expresar a un personaje que sea dominante o que sea dominado, lo aprenderemos, eso es técnica.

[522] Tresso es exmimebro de Eslabón y egresada de la Escuela Caszacuentos de Niré Collazo.
[523] Kasser es egresado de la Escuela Caszacuentos de Niré Collazo.
[524] Capital Noticias Canelones. En línea: https://www.facebook.com/watch/?v=2438905879457618
[525] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 352.

> Pero lo importante es también que podamos trabajar con el otro, el diálogo con el compañero de teatro es fundamental, pero el diálogo en el sentido digamos de comunicación completa, que podamos contar con él, como decía [Mario] Benedetti[526]: sabiendo que estamos en sintonía de un mismo camino artístico. Y que [podemos] discrepar (...) pero al momento de poner sobre la mesa determinados temas que nos interesan en el teatro o determinadas dramaturgias sepamos analizarlos, sepamos leer un texto y, de alguna manera, extraer el subtexto que es el que realmente vamos a elaborar y poner en consideración del público.[527]

También se han alquilado las instalaciones de Eslabón para el dictado talleres de otras disciplinas, como danza y música, a cargo de docentes especializados como Noelia Beltrán (egresada de la Escuela Nacional de Danza del Sodre), Laura Lacretta (docente de danza) y del Taller Uruguayo de Música Popular (TUMP). En 2019, particularmente, se dictó un taller sobre cine y montaje. Con relación a talleres de formación técnica de artes escénicas, Dárdano expresó que desde la fundación de Eslabón se han dictado "cursillos en escenografía, sonido e iluminación"[528]. La disponibilidad de los talleres depende de las propuestas externas. Según el director artístico, las puertas de Eslabón están "siempre abiertas (...) para que aquel que quiera hacer un taller"[529].

Eslabón ha recibido en los 36 años de trayectoria a "un centenar [de alumnos, de] los cuales en su mayoría realizan sus primeros trabajos en elenco estable"[530], según expresó Dárdano. La organización no posee registro de la cantidad exacta.

3.4.3. Sala

La sala de Teatro Eslabón se ubica en la sede de la organización: Batlle y Ordóñez 522, a 60 metros de la plaza principal de la ciudad de Canelones. Es definida a través del discurso corporativo como "un espacio cultural multidisciplinario, que oficia [como] referente a nivel local y regional"[531]. Allí se realizan muestras de espectáculos propios y terceros de variadas disciplinas, con énfasis en teatro, danza y música.

Eslabón define su sala como un espacio abierto a la comunidad. En este sentido, Patricia Pereira expresó que "es uno de nuestros motores, en realidad. Dentro de lo que

[526] Mario Benedetti fue un escritor, poeta, dramaturgo y periodista uruguayo (1920-2009).
[527] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 353.
[528] Parise, M. (12 de diciembre de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.4, p. 368.
[529] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 331.
[530] Parise, M. (12 de diciembre de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.4, p. 368.
[531] Teatro Eslabón. En línea: https://www.facebook.com/teatro.eslabon.canelones/

es el proyecto general [de] Teatro Eslabón es un teatro abierto a la comunidad y receptivo a trabajar con diferentes actores y gestor del quehacer cultural"[532].

El hecho de poseer una sala propia, en el sentido que es arrendada de forma exclusiva, posiciona a Eslabón dentro del reducido grupo de elencos teatrales independientes del interior del país con dicha característica[533]. En el departamento de Canelones, es la sala más antigua de un elenco teatral independiente, seguida por la sala de la Escuela de Teatro Acuarela (Ciudad de la Costa, 2002), Alsur (Atlántida, 2007) y Teatro del Arca (Las Piedras, 2009).

Para los integrantes de Eslabón contar con una sala propia es un gran orgullo. Respecto a ello, Patricia Pereira expresó que:

> tiene sus pros y sus contras, para nosotros tiene más pros que contras, pero hay que pensar que no es fácil mantener un espacio. El hecho de poder tener una sala propia nos permite entrar a nosotros en un circuito de espacios donde la cercanía con Montevideo permite una llegada a ciertos espectáculos y a ciertos artistas que probablemente no la tengan tan asiduamente espacios más al norte del país.[534]

A nivel arquitectónico, la sala cuenta con un escenario de ocho metros de profundidad por seis de ancho con cámaras negras[535] y varales de iluminación, una cabina de luces y sonido, 84 butacas, un camarín, una boletería y baños.

Según Patricia Pereira no existen requisitos para aceptar propuestas invitadas (también denominadas *propuestas de terceros* en el discurso organizacional), las condicionantes generalmente son técnicas, pero los artistas pueden llevar los instrumentos que necesiten para desarrollar su espectáculo.

En la sala se han presentado elencos y actores[536] reconocidos a nivel nacional e internacional como Teatro El Galpón, Pilares (Santa Lucía), Teatro Sin Fogón (Fray Bentos), José Eduardo "Pepe" Vázquez (director y actor), Imilce Viñas (actriz y directora), Fernando Gabriel Enciso Balparda "Petru Valensky" (actor), Leo Maslíah

---

[532] Parise, M. (14 de diciembre de 2020 y 15 de enero de 2021). *Entrevista a Patricia Pereira - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.8, p. 419.

[533] Tal y como se aclaró en el apartado de 2.2.2 "El teatro del interior en Uruguay" (p. 49), los datos recogidos sobre posesión de sala propia en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) son resultado de una consulta abierta, voluntaria y autoperceptiva.

[534] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 375.

[535] Se denomina cámaras negras al conjunto de cortinas opacas que se utilizan para delimitar la escena del área de servicio.

[536] Consultar Anexo 8.5.4. "Artistas y grupos presentados en Teatro Eslabón", p. 301.

(compositor, cantante y escritor), La Tabaré (grupo de rock) y Rossana Taddei (cantante y compositora).

Asimismo, se han desarrollado otras actividades culturales como presentaciones de libros y exposiciones plásticas[537]. Algunos de los escritores[538] que eligieron la sala han sido Pablo Balbi, Guillermo Degiovanangelo, Inés Trabal, Luis Stolovich. Y los artistas plásticos: Pablo Grillo, Jhon Texeira, Leonardo Estévez, Nancy Degiovanangelo, Dalma Cabrera y Rodolfo Torres. También se ha proyectado el largometraje *El padre de Gardel* del director, guionista y productor uruguayo Ricardo Casas, y el *film El país donde los árboles vuelan*, pieza cinematográfica sobre los 50 años la reconocida compañía teatral dinamarquesa *Odín Teatret*, de la cual Eugenio Barba es director.

Eslabón ha sido sede, junto al Complejo Cultural Politeama, de cuatro ediciones del Encuentro Interliceal de Teatro, evento anual donde se reúnen grupos teatrales y coros de liceos en la ciudad de Canelones. Durante su desarrollo se ofrecen variadas actividades artísticas y talleres a cargo de técnicos y docentes especializados en diferentes áreas. El evento es organizado por el grupo de teatro del Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta", con la docente Mercedes Patrón y Laura Lacretta al frente. En 2017 se celebró la vigésima quinta edición del evento. Según el diario *Hoy Canelones*, Eslabón "tiene un vínculo fuerte con el Encuentro. (...) casi todo el elenco [de] Eslabón dio sus primeros pasos en el grupo de [teatro] del Liceo [Departamental N.º 1] 'Tomás Berreta'"[539].

También ha sido sede de varios Encuentros regionales de Teatros del Interior (1990, 2007 y 2009), instancias que benefician a la población de la ciudad y alrededores con cursos, talleres y espectáculos. Dichos encuentros han contado con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura, la ATI, la COFONTE y la declaración de interés municipal de la Comuna Canaria.

Asimismo, la sala ha organizado espectáculos y abierto sus puertas para el Primer Encuentro de Bachilleratos Artísticos Canarios (2012), el festejo del Bicentenario del Primer Gobierno Patrio (2013), el Encuentro Arte y Juventud (2014), el Día del Patrimonio (2009, 2012 y 2013) y el Mini Festival de Títeres de Canelones

[537] Consultar Anexo 8.5.4. "Artistas y grupos presentados en Teatro Eslabón", p. 301.
[538] Consultar Anexo 8.5.4. "Artistas y grupos presentados en Teatro Eslabón", p. 301.
[539] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2017/10/05/alegria-integracion-y-escenarios-con-historia-decoran-el-25-encuentro-interliceal-de-teatro/

(2019). Además fue sede, en 2017, del encuentro de directores en el marco de la Gira Uruguaya de Barba y el *Odín Teatret*.

En 2018 Eslabón y el Municipio de Canelones firmaron un acuerdo que permite poner a disposición de la comunidad las instalaciones del Teatro y su contenido artístico. La primera actividad consistió, desde 2019, en la organización de conversatorios donde se abordan temáticas de interés con la participación de un referente o especialista. Algunos de los temas abordados han sido tenencia responsable de mascotas, cultura: una visión territorial, comunicación para la convivencia, y control y regulación del consumo de marihuana.

Resulta pertinente señalar que Eslabón comparte la entrada principal y número de puerta con Grupo Alegría, un grupo de autoayuda conformado por personas con problemas de consumo de alcohol (alcohólicos anónimos) que desarrolla sus reuniones semanales en una sala adyacente al Teatro. Este espacio es cedido por la curia.

3.4.4. Eslabón durante la pandemia

En Teatro Eslabón, en marzo de 2020, se suspendieron las reuniones presenciales de los miembros de la organización y se optó por utilizar la plataforma Zoom. Dárdano expresó que "no estábamos muy habituados [a esta modalidad] y nos parecía un poco extraño. [En octubre] retomamos los ensayos presenciales y tenemos muchísimas ganas de avanzar para poder estrenar este [2020]"[540].

A nivel de socios, se suspendió el cobro de la cuota mensual durante marzo y abril de 2020. Sobre la oferta educativa, en julio de 2020 comenzaron los talleres de teatro para niños y adultos, cuando el gobierno nacional habilitó al regreso de las actividades formativas presenciales.

Según Patricia Pereira, la situación sanitaria a raíz del Covid-19 implicó que los integrantes de Eslabón repensaran

> aquellas cosas que pueden parecer obvias y que no lo son, como el hecho de que de un día para el otro no está la seguridad de que se va a poder trabajar con normalidad. Esa costumbre de que todos los años podemos abrir una sala y de la noche a la mañana puede pasar algo que te impide reencontrarte con el teatro y con el arte en general.[541]

[540] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2020/09/24/con-leonel-dardano-director-del-teatro-eslabon-tras-la-reapertura-de-puertas-de-la-sala-local/
[541] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2020/12/11/con-la-actriz-patricia-pereira-acerca-de-la-actualidad-del-teatro-eslabon/

La actriz añadió: "Se instaló algo que nos obliga a reestructurarnos y a aprender a convivir con ello"[542]. No obstante, con relación a la incorporación de tecnologías de *streaming* para el desarrollo de espectáculos no fue una posibilidad manejada por Eslabón ante la situación sanitaria. Patricia Pereira señaló:

> nosotros (...) no abordamos ese tipo de plataformas porque estamos convencidos [de] que el teatro es presencial. Entonces, no podemos abandonar la presencialidad del teatro, nos ajustamos a los determinados protocolos y a determinadas características que el contexto social nos lleva (...) porque el teatro no es solamente actores arriba del escenario, sino que se nutre, se compone mejor dicho, del teatro y su púbico.[543]

Con relación a la posibilidad de desarrollar espectáculos al aire libre, tal y como lo hizo Eslabón en sus inicios (teatro en la calle) y en otras oportunidades, la actriz señaló que "es una posibilidad que se viene manejando porque es algo factible y es algo que es realizable y adaptable en cualquier circunstancia"[544]. Sin embargo, hasta el momento no se desarrollaron actividades en estos espacios.

Cabe destacar que en abril y mayo de 2020 se publicaron siete videos enmarcados en el *hashtag* #Culturaencasa, como el nombre de la plataforma que el MEC desarrolló para acceder gratuitamente a producciones audiovisuales, literarias, musicales, teatrales y pictóricas en el marco de la pandemia. Los videos de Eslabón constaron de grabaciones donde algunos actores y alumnos interpretaron, desde su hogar, fragmentos de obras, en general, puestas en escena por Eslabón a lo largo de su historia: Rodríguez (actor, *Mi familia* de Carlos Liscano), Alfonsina Astorga[545] (actriz, *La edad de la ciruela* de Arístides Vargas), Patricia Pereira (actriz, *Los Artiguistas* de Milton Schinca), Carolina Pereyra (actriz, *Los idiotas* de Carlos Liscano), Montenegro (actriz, *La extraña fascinación de una mujer frágil* de Castillo y Sorriba), Lucas (actriz, *La edad de la ciruela* de Arístides Vargas), Sorriba (actor invitado, *Cabaret trágico* de Alejandro Jodorowsky) y Julieta Silveira (*Ramón y el gran plan de Flufi* de Julieta Silveira, alumna del taller de niños).

En cuanto a la oferta de espectáculos: el 12 y 19 de setiembre de 2020 se presentó el unipersonal *No paro de hablar* de "Pepe" Vázquez. Con relación a ello,

---

[542] Ídem.
[543] Parise, M. (14 de diciembre de 2020 y 15 de enero de 2021). *Entrevista a Patricia Pereira - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.8, p. 420.
[544] Ídem.
[545] Alfonsina Astorga es actriz y exalumna del taller de teatro para adolescentes de Eslabón. Además, con el fin de facilitar la lectura, a partir de aquí se referirá a dicha persona por su nombre y apellido, dada la existencia de otra integrante en la organización con un apellido similar (Manuela Astorga, su prima).

Patricia Pereira expresó que estaban "contentos de poder abrir nuevamente después (...) de las exigencias de quedarnos en casa (...) reabrimos las puertas de Teatro Eslabón, reabrimos nuestras puertas a lo que es el arte y la cultura"[546].

Para conseguir la autorización del gobierno nacional Eslabón redujo al 30% las localidades, de 80 disponibles solo se utilizaron 25. Asimismo, se adaptó a las medidas sanitarias: distanciamiento, uso de tapaboca, alcohol en gel, ventilación, y adelantó la apertura de la sala previo a las funciones para permitir el ingreso distanciado de los espectadores. "Entre todos nos ayudamos a que el protocolo se pueda cumplir y que corramos los menores riesgos posibles"[547], señaló.

La agenda cultural del Teatro continuó con tres actividades: grupo de baile Tablao Flamaneco (octubre de 2020), Francisco Astorga con *La caja Fantástica y aledaños* (noviembre de 2020) y una narración de cuentos denominada *Una noche con armonía* a cargo de egresados de la escuela Cuenta cuentos del Teatro Solís (comienzos de diciembre de 2020).

A nivel institucional, a fines de octubre de 2020 se celebró el trigésimo sexto aniversario del Teatro (36 años), para ello se organizó un evento al aire libre en el callejón de la sede donde se expusieron piezas de vestuario y escenografía de las obras más destacadas de Eslabón. Además, actuaron El Recoveco Espacio Cultural, Espacio Minga, Gente Sin Nombre, Francisco Astorga (músico) y Leandro Trasante (actor).

Finalmente en diciembre Eslabón lanzó su temporada de *A través de los mares*, una obra de creación colectiva basada en textos de Mario Benedetti e Idea Vilariño, artistas cuyo centenario de nacimiento se celebraría en 2020. La obra invita a la reflexión sobre el destino, el rumbo y la planificación. Sin embargo, el agravamiento de la situación sanitaria debido al Covid-19 a principios de diciembre de 2020 implicó la suspensión de las funciones programadas para domingo 13 y 20 de dicho mes. Actualmente (marzo de 2021), con un escenario sanitario similar al de diciembre del año pasado, pero con medidas sanitarias más estrictas por parte del gobierno, Eslabón estrenará la obra el próximo domingo 11 de abril de 2021. Se realizarán, en principio, dos funciones más: domingo 18 y domingo 25 de abril. Patricia Pereira expresó: "decidimos no postergar más. Sabemos que la gente tiene ganas de venir al teatro, nosotros tenemos ganas de estrenar nuestro espectáculo"[548].

---

[546] *Canelones Ciudad Portal*. En línea: http://canelonesciudad.uy/la-re-apertura-de-teatro-eslabon/
[547] Ídem.
[548] *Canelones Ciudad Portal*. En línea: https://www.facebook.com/watch/live/?v=215604160346983&ref

Con relación a actividades invitadas, el Teatro reabrió sus puertas al público con la obra *La mujer puerca* de Teatro Sin Fogón (Fray Bentos) el pasado 7 de marzo de 2021. En el marco del convenio con el Municipio de Canelones se desarrolló el pasado 10 de marzo un Cabildo Cultural[549]. En todas las actividades el aforo es de 30 personas, lo que representa el 59% de localidades de la sala.

Sobre la oferta educativa en 2021, Eslabón planea llevar adelante los talleres de teatro para niños y adultos, taller de humor y taller de narración oral. La apertura de inscripciones está disponible desde mediados de febrero de 2021 y cerrará a principios de abril. La fecha planteada para el inicio de los talleres es posterior al 6 de abril (fin de la Semana de Turismo).

Cabe señalar que, más allá del protocolo sanitario estipulado por el Ministerio de Salud Pública para eventos públicos y que actualmente (marzo de 201) es respetado por Eslabón, la organización no cuenta con un plan de gestión de crisis que analice y presente posibles respuestas ante situaciones críticas que afectarían negativamente su rentabilidad, reputación o capacidad de operar.

3.5. Financiamiento

El financiamiento de Teatro Eslabón reside en mayor parte en la venta de entradas de sus espectáculos. El dictado de cursos y talleres, el alquiler de la sala a artistas terceros y los aportes de socios constituyen otras fuentes significativas de ingreso. Eslabón ha recibido también aportes de la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE), del Ministerio de Educación y Cultura, del Municipio de Canelones y de comercios de la ciudad.

Con relación a los recursos económicos Dárdano expresó que "el teatro es el arte de lo posible. Así se adecúa a los recursos existentes. Si no hay dinero para montarlo, nos arreglamos. (...) El objetivo es siempre seguir trabajando, más allá de los recursos"[550].

Según Dárdano la cantidad de dinero necesario para mantener abierta la sala ha variado con el transcurso de los años. Sin embargo, señaló que en estos últimos años se requieren anualmente 10.000 dólares.

[549] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2021/03/11/municipio-de-canelones-organizo-ayer-un-cabildo-cultural-cuyo-objetivo-es-ayudar-a-la-cultura-canaria/

[550] Mate Amargo. En línea: https://www.mateamargo.org.uy/2012/08/28/teatro-eslabon-de-canelones-la-terquedad-de-hacer-posible-lo-que-se-quiere/

3.5.1. Sistema de asociados

El sistema de asociados es una práctica común en las organizaciones culturales, sobre todo en las independientes de menor tamaño. A través de un aporte económico mensual los socios contribuyen a la creación artística y desarrollo de las tareas de la organización a la vez que obtienen beneficios a cambio.

Teatro Eslabón cuenta con un sistema de asociados desde su fundación. Actualmente está compuesto por aproximadamente cien socios que contribuyen económicamente con una cuota mensual de $60, según Dárdano, y de $80, según Montenegro, valor que se ajusta anualmente. El director artístico expresó que la "cuota [es] muy baja, muy económica, pero que, de alguna manera, nos permite contar con un pequeño fondo, muy pequeño"[551]. Dichos ingresos representan el 10% de los ingresos totales de Eslabón.

Los socios del Teatro, a diferencia de otras instituciones, son meramente socios colaboradores. Es decir, no participan en la toma de decisiones administrativas o artísticas como la selección de textos, la conformación de la programación anual o la adquisición de materiales. En esta línea, Gallero expresó "no es que [sean] socios para recibir un beneficio, son socios por amistad, pagan una cuota mensual para que el grupo tenga dinero para poder hacer sus cosas sin pedirle nada [a cambio], prácticamente"[552].

En esta línea, el discurso de los socios permite observar dos principales motivos de asociación: el disfrute de las actividades y el interés por colaborar con una organización que contribuye a desarrollar la cultura canaria. María del Carmen Gilino, socia y espectadora de 76 años de edad, expresó que "lo más importante para mí ha sido la continuidad de Eslabón"[553]. En el mismo sentido María Vigo Rocca, socia y espectadora poco frecuente de 39 años, aproximadamente, agregó: "soy socia para ayudarlos. (...) es una manera de apoyar la cultura de nuestro país y localmente de gente de Canelones. (...) El beneficio es sentirme parte, saber que ayudo, y quizás algún descuento en las entradas"[554]. Santiago Vigo Rocca, socio y espectador poco frecuente de 40 años, expresó que el hecho de ser socio le permite "[contribuir] con el

[551] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 332.
[552] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 486.
[553] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a María del Carmen Gilino* [inédita]. Anexo 8.10.2.6, p. 505.
[554] Parise, M. (19 de febrero de 2021). *Entrevista a María Vigo Rocca* [inédita]. Anexo 8.10.2.11, pp. 515 y 516.

emprendimiento para que siga funcionando"[555]. Olga Rocca, espectadora y socia desde la fundación del Teatro, de 60 años de edad, aproximadamente, expresó que ser asociada significa:

> Ante nada disfrutar de buen teatro, aprender y vernos en su espejo. Ver producciones de otros grupos teatrales, de otros artistas, músicos, etcétera. (...) Utilizamos [los beneficios] porque siempre vale la pena, se aprende y se siente la pertenencia. (...) [Es] una experiencia enriquecedora. Muy recomendable para abrir la posibilidad de conocer expresiones artístico-culturales difíciles de encontrar en otros sitios.[556]

Con relación a las características sociodemográficas de los asociados, la cantidad de mujeres y hombres es similar, la mayoría posee entre 50 y 70 años y residen principalmente en la ciudad de Canelones.

Cabe señalar que en la década de los ochenta y noventa Eslabón contaba con aproximadamente 500 socios. Dárdano expresó que:

> la merma de público creemos que se debe a que aquellos que se hicieron socios al principio (...) con el correr de los años disminuyeron su interés. Los motivos podemos encontrarlos en el gusto y aceptación por las propuestas artísticas, que la producción espectáculos por parte de Eslabón tenía altibajos (hubo años en los cuales no se realizó ningún estreno). El motivo fue, por ejemplo, que con la obra *Circus* el elenco estuvo cerca de dos años visitando todo el país y por [ende] no estrenamos obra nueva.[557]

Asimismo, hace algunos años Eslabón contaba con un grupo de socios de Santa Lucía, pero debido a problemas con la persona encargada de la cobranza de la mensualidad, y ante la ausencia de una persona que cubriera el puesto, estos se deslindaron. Actualmente, existen espectadores asiduos de dicha ciudad, pero no son socios.

Dárdano expresó que Eslabón no realiza "un seguimiento socio a socio. Pero lo que sí sabemos es que hay muchos que colaboran y que no van [al Teatro]. No van, no existen. Es decir, son socios colaboradores realmente"[558]. Este es un aspecto relevante a abordar teniendo en cuenta que los aportes de los socios significan un ingreso mensual

[555] Parise, M. (18 de febrero de 2021). *Entrevista a Santiago Vigo Rocca* [inédita]. Anexo 8.10.2.12, p. 519.
[556] Parise, M. (18 de febrero de 2021). *Entrevista a Olga Rocca* [inédita]. Anexo 8.10.2.10, p. 511 y 512.
[557] Parise, M. (18, 19 y 20 de febrero de 2021). *Entrevista a Leonel Dárdano - cuarta* [inédita]. Anexo 8.10.1.5, p. 370.
[558] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 333.

fijo a la vez que algunos, aquellos que no asisten a las obras, constituyen un público potencial.

Sobre la estrategia de captación de nuevos socios Montenegro expresó que "en este momento estamos utilizando la estrategia de invitar a hacerse socios a aquellas personas que asisten al teatro a ver las diferentes propuestas"[559]. Y agregó: "hablamos con la gente en el *hall* [de la sede], a la entrada o salida de la obra que vayan a ver. Si están interesados en hacerse socios, les pedimos los datos y los dejamos registrados en el momento"[560]. En esta línea, Dárdano aseguró que cuando un socio ingresa "siempre preguntamos cómo se enteró, por qué se decidió a ser socio, si vivía en Canelones [o] si no"[561].

Los socios cuentan con una serie de beneficios, aunque estos no están claros entre los integrantes de Eslabón (y, mucho menos, entre los socios): entrada gratuita a espectáculos de la compañía, descuento de 50% en entradas a espectáculos invitados, descuento de 50% en talleres y cursos. Sin embargo, Dárdano señaló que el descuento en talleres y cursos es de 30% para el socio y se extiende también a sus familiares directos.

Cabe señalar que los beneficios no fueron descriptos con calidad por los miembros de la organización, se obtuvo más información a través de repreguntas. Inclusive Castillo, expresó que los socios de Eslabón poseen descuento en la entrada de espectáculos del grupo Pilares. Sin embargo, cuando se consultó a Montenegro expresó que por el momento no existe tal descuento.[562] Los discursos de los entrevistados permitieron concluir que no todos los socios utilizan los beneficios, generalmente por falta de tiempo para asistir a espectáculos, y en otros casos, se observó desconocimiento o creencia de beneficios inexistentes.

Resulta interesante señalar que desde 2003 a 2016 Teatro Eslabón formó parte de Socio Espectacular, un sistema de asociados creado en 1997 por dos instituciones teatrales de gran importancia en el país: Teatro El Galpón y Teatro Circular de Montevideo. En principio los beneficios se restringían a estas dos instituciones. Luego se extendió a otras, inclusive fuera de Montevideo. Sin embargo, en 2016 Socio

[559] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 427.
[560] Ídem.
[561] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 339.
[562] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 428.

Espectacular rescindió contratos con la mayoría de las salas del interior del país, entre ellas Eslabón. Según Patricia Pereira cuando esta separación sucedió algunos “socios espectaculares” decidieron unirse al sistema de asociados del Teatro. Y otros, optaron por asistir a espectáculos puntuales.

Capítulo 4. *Stakeholders* y públicos

4.1. Identificación y jerarquización de *stakeholders*

Las organizaciones desarrollan sus actividades en sociedad, "dependen de su medio externo para sobrevivir, y por tanto, están abiertos a influencias y transacciones con el mundo exterior, mientras existan" (Hanna, 1990, p. 9). En este mundo exterior se puede identificar un entorno relevante para la organización conformado por *stakeholders* y públicos con los que se relacionan. En este sentido, el concepto de *relación* es fundamental en la identificación de los públicos.

Las relaciones pueden definirse como vínculos entre uno o más actores, organización-individuo u organización-organización "con propósitos eventuales o permanentes, intenciones de naturaleza distinta que pueden ser afectivas, recreativas, laborales, educativas, [etcétera] y [con] un determinado rango de resultados producidos por ese relacionamiento" (Ferrari & França, 2011, p. 37). Autores como Edward Freeman, James Grunig, María Aparecida Ferrari y Fabio França señalan la necesidad e importancia de definir y conocer este entorno relevante donde se desarrollan las relaciones (Capriotti, 2009).

Se entiende por *stakeholders* aquellos individuos o grupos de individuos que pueden verse afectados, positivamente o negativamente, por la organización o afectar, en los mismos términos, el logro de los objetivos organizacionales, y mantienen una conducta comunicativa latente. Tienen "un interés, derecho, reivindicación o propiedad en [la] organización" (Míguez González, 2010, p. 57). Los *stakeholders* son aquellos que se relacionan con las instituciones en función de las consecuencias mutuas que pueden tener; la mayoría de estos son pasivos e incluso pueden no ser conscientes de su vínculo con la organización. (Capriotti, 2009; Grunig & Hunt, 2000)

A continuación se presenta la matriz de *stakeholders*, una herramienta que permite visualizar de forma panorámica dichos actores, cómo afectan a la organización y cómo se ven afectados por ella.

Tabla 7. Matriz de *stakeholders*

Grupos de *stakeholders*		**Detalle**	**Cómo afecta a la organización**	**Cómo se ve afectado por la organización**
Comisión Directiva de Teatro Eslabón		Son quienes forman parte de la estructura organizacional.	En los estatutos, sus decisiones establecen los lineamientos generales de la actividad del Teatro. Sin embargo, tal y como se señaló anteriormente, dicho órgano no tiene real incidencia en la actividad diaria de la organización.	Las acciones del Teatro pueden afectar, de forma positiva o negativa, la imagen de estas personas.
Compañía teatral de Teatro Eslabón		Son quienes forman parte de la estructura organizacional. Se encargan de diseñar y desarrollar los espectáculos artísticos.	Sus acciones y desempeño artístico pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre la imagen y currículum artístico del Teatro.	Las acciones del Teatro pueden afectar, de forma positiva o negativa, la imagen y carrera artística de estas personas.
Cuerpo docente de Teatro Eslabón	actual	Son quienes forman parte de la estructura organizacional. Se encargan de diseñar y desarrollar los talleres.	El dictado de talleres enriquece la oferta de actividades culturales del Teatro y de la ciudad, y la experiencia del docente. Sus acciones y desempeño académico pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre la imagen y currículum académico del Teatro.	El Teatro representa un espacio donde transmitir sus conocimientos a través de talleres.
	potencial	Son los potenciales encargados de planificar y desarrollar talleres en Eslabón.	El dictado de talleres enriquecería la oferta de actividades culturales del Teatro y de la ciudad, y la experiencia del docente.	El Teatro representaría un espacio donde transmitir sus conocimientos a través de talleres. En el caso de docentes externos a la estructura de Eslabón, significaría un ingreso económico[563].

[563] A modo de recordatorio, los docentes externos a la estructura de Eslabón pagan un monto a la organización por el uso de las instalaciones. Dicho monto no está definido, depende de cada propuesta.

Grupos de *stakeholders*		Detalle	Cómo afecta a la organización	Cómo se ve afectado por la organización
Socios de Teatro Eslabón	actuales	Son quienes realizan un aporte mensual para contribuir al desarrollo de las actividades del Teatro. En algunos casos forman parte de la estructura organizacional.	Su financiamiento genera un ingreso fijo mensual para contribuir al desarrollo de las actividades del Teatro.	El Teatro ofrece a sus socios una serie de beneficios para el acceso a espectáculos propios, invitados y talleres. Las acciones del Teatro pueden afectar, de forma positiva o negativa, la imagen de estas personas, dado que el hecho de ser socios los convierte en parte de la organización.
	potenciales	Son quienes podrían realizar un aporte mensual para contribuir al desarrollo de las actividades del Teatro.	Su financiamiento generaría un ingreso fijo mensual para contribuir al desarrollo de las actividades del Teatro.	El Teatro ofrece a sus socios una serie de beneficios para el acceso a espectáculos propios, invitados y talleres. Las acciones del Teatro pueden afectar, de forma positiva o negativa, la imagen de estas personas, dado que el hecho de ser socios los convierte en parte de la organización.
Espectadores de Teatro Eslabón	actuales	Son quienes asisten a las obras, propias y terceras, que el Teatro ofrece. En algunos casos también son socios del Teatro.	La adquisición de entradas contribuye a la financiación de las actividades del Teatro, a la vez que contribuye a crecer el campo cultural.	Las obras que el Teatro ofrece representan una actividad cultural a la cual estas personas pueden concurrir.
	potenciales	Son quienes poseen interés por las actividades culturales similares a las que el Teatro ofrece, pero todavía no han participado en ellas.	La adquisición de entradas contribuiría a la financiación de las actividades del Teatro, a la vez que contribuye a crecer el campo cultural.	Las obras que el Teatro ofrece representan una actividad cultural a la cual estas personas pueden concurrir.

Grupos de *stakeholders*		Detalle	Cómo afecta a la organización	Cómo se ve afectado por la organización
Alumnos de Teatro Eslabón	actuales	Son quienes participan de los talleres que se dictan en el Teatro.	El pago de los talleres contribuye a la financiación de las actividades del Teatro, a la vez que permite conocer a potenciales miembros de la compañía teatral.	El Teatro representa una oferta educativa especializada en artes escénicas, generalmente teatro (depende de la disponibilidad de cursos), respaldada en 36 años de experiencia reconocida nacional e internacionalmente.
	potenciales	Son quienes poseen potencial interés de participar en los talleres que se dictan en el Teatro.	El pago de los talleres contribuiría a la financiación de las actividades del Teatro, a la vez que permitiría conocer a potenciales miembros de la compañía teatral.	El Teatro representaría una oferta educativa sustentada en sus 36 años de experiencia y reconocimientos.
Arrendadores de la sala de Teatro Eslabón	actuales	Son los artistas, productores de espectáculos u organizaciones con interés en desarrollar sus obras, espectáculos o actividades en la ciudad de Canelones, en una sala de las dimensiones de Eslabón.	El arrendamiento de la sala contribuye a la financiación de las actividades del Teatro, a la vez que amplía la oferta cultural de la ciudad.	El Teatro representa un espacio donde desarrollar obras, espectáculos y actividades, a la vez que se vinculan con la comunidad canaria.
	potenciales	Son los artistas, productores de espectáculos u organizaciones con potencial interés en desarrollar sus obras, espectáculos o actividades en la ciudad de Canelones, en una sala de las dimensiones de Eslabón.	El arrendamiento de la sala contribuiría a la financiación de las actividades del Teatro, a la vez que ampliaría la oferta cultural de la comunidad.	El Teatro representaría un espacio donde desarrollar obras, espectáculos y actividades, a la vez que se vincularían con la comunidad canaria.

Grupos de *stakeholders*		Detalle	Cómo afecta a la organización	Cómo se ve afectado por la organización
Asociaciones y organizaciones del sector	Asociación de Teatros del Interior (ATI)	Es la organización que nuclea, representa y vela por los derechos de los elencos teatrales del interior del país, de la cual Eslabón forma parte.	La gestión de acuerdos y el desarrollo de actividades con los organismos estatales y demás organizaciones del sector teatral pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre las actividades y la imagen del Teatro. Son los encargados de organizar los Encuentros regionales de Teatros del Interior y la Bienal de Teatros del Interior.	El Teatro es uno de los miembros con mayor trayectoria y reconocimiento en el país. Las acciones de Eslabón pueden afectar, de forma positiva y negativa, la imagen de ATI, dado que el hecho de ser socios los convierte en parte de la organización.
	Sociedad Uruguaya de Actores (SUA)	Es la organización que nuclea, representa y vela por los derechos de los actores del país, de la cual la mayoría de los miembros de Eslabón forman parte.	La gestión de acuerdos y el desarrollo de actividades con los organismos estatales y demás organizaciones del sector teatral pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre las actividades y la imagen de los actores miembros de la SUA, y por ende del Teatro.	Las acciones de Eslabón pueden afectar, de forma positiva y negativa, la imagen de SUA, dado que algunos de sus miembros son socios y ello los convierte en parte de la organización.
	Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU)	Es la organización que nuclea, representa y vela por los derechos de autores del país, de la cual algunos de los miembros de Eslabón forman parte.	La gestión de acuerdos y el desarrollo de actividades con los organismos estatales y demás organizaciones del sector teatral pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre las actividades y la imagen de los autores miembros de AGADU, y por ende del Teatro.	Las acciones de Eslabón pueden afectar, de forma positiva y negativa, la imagen de AGADU, dado que algunos de sus miembros son socios y ello los convierte en parte de la organización.

Grupos de *stakeholders*			Detalle	Cómo afecta a la organización	Cómo se ve afectado por la organización
Asociaciones y organizaciones del sector		Asociación de críticos teatrales del Uruguay (ACTU)	Es la organización con potestad de evaluar a los trabajadores de las artes escénicas a través de críticas y los Premios Florencio.	La elaboración de críticas y la nominación y/o entrega de reconocimientos y premios por parte de ACTU pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre las actividades y la imagen del Teatro y sus miembros.	El desempeño de los miembros de Eslabón y sus productos artísticos enriquecen la oferta teatral a evaluar por parte de ACTU.
		Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI)	Es la organización que nuclea, representa y vela por los derechos de los elencos teatrales independientes de Montevideo.	La gestión de acuerdos y el desarrollo de actividades con los organismos estatales y demás organizaciones del sector teatral pueden incidir, de forma positiva o negativa, las actividades del Teatro, su imagen y la del teatro del interior.	Eslabón forma parte del sector teatral y debido a su cercanía con Montevideo representa un espacio para que los elencos teatrales pertenecientes a FUTI presenten sus obras.
Gobierno nacional	Ministerio de Educación y Cultura	Dirección Nacional de Cultura (DNC)	Es el órgano "responsable del desarrollo cultural en todo el territorio nacional"[564].	Son los organismos regulatorios públicos nacionales que brindan un marco normativo de la actividad, financiamiento y apoyo para el desarrollo de tareas. La gestión y el uso de los recursos financieros pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre las actividades del Teatro.	El Teatro Eslabón forma parte del universo de organizaciones sociales que el organismo debe regular.
		Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE)	Es el encargado de "promover y fortalecer el desarrollo de las artes escénicas en todo el territorio nacional en el marco de las políticas culturales de la DNC del MEC"[565].		
		Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE)	Es la encargada de ejercer "las más amplias facultades el control del Fondo [Nacional de Teatro]"[566]. [567]		

[564] Gobierno Uruguayo. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/institucional/estructura-del-organismo/direccion-nacional-cultura
[565] Gobierno Uruguayo. En línea: https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/mision-vision-0
[566] IMPO. En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/17741-2004
[567] A modo de recordatorio, Eslabón se ha presentado al llamado de fondos de COFONTE en reiteradas ocasiones.

Grupos de *stakeholders*			Detalle	Cómo afecta a la organización	Cómo se ve afectado por la organización
Gobierno nacional	Ministerio de Educación y Cultura	Consejo Nacional de Evaluación y Fomento de Proyectos Artístico Culturales (CONAEF)	Es el encargado de administrar el Fondo de Incentivo Cultural (FI).	Son los organismos regulatorios públicos nacionales que brindan un marco normativo de la actividad, financiamiento y apoyo para el desarrollo de tareas. La gestión y el uso de los recursos financieros pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre el desarrollo de las actividades del Teatro.	El Teatro Eslabón forma parte del universo de organizaciones sociales que el organismo debe regular.
	Poder Legislativo	Comisión Parlamentaria de Educación y Cultura	Es la encargada de la discusión y elaboración de informes especializados sobre proyectos de ley o temas relacionados con la Educación y la Cultura.		
Gobierno departamental	Intendencia de Canelones	Dirección General de Cultura[568]	Es el organismo regulatorio público departamental que brinda un marco normativo, financiamiento y apoyo para el desarrollo de la cultura. La Dirección se dedica a la "promoción de la Democracia Cultural Canaria, impulsando un desarrollo que contemple la dimensión sociocomunitaria, artística, patrimonial y deportiva, entendiendo la cultura como derecho"[569].	La gestión y el uso de los recursos financieros pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre las actividades del Teatro.	El Teatro Eslabón forma parte del universo de organizaciones sociales que el organismo debe regular.

[568] A modo de recordatorio, tal y como se especificó en apartado 1.3 "Marco metodológico" (p. 14) se contactó en reiteradas ocasiones (desde setiembre de 2020 a enero de 2021) sin éxito a la Dirección General de Cultura.

[569] Gobierno de Canelones. En línea: https://www.imcanelones.gub.uy/es/conozca/gobierno/secretaria-general-y-direcciones/direccion-general-de-cultura

Grupos de *stakeholders*			Detalle	Cómo afecta a la organización	Cómo se ve afectado por la organización
Gobierno municipal	Municipio de Canelones	Comisión de Cultura y Deporte	Es el organismo regulatorio público municipal que brinda un marco normativo, financiamiento y apoyo para el desarrollo de la cultura.	La gestión y el uso de los recursos financieros pueden incidir, de forma positiva o negativa, sobre las actividades del Teatro. La Comisión se dedica a "desarrollar una agenda de actividades que fomenten la construcción de identidad, a través del arte, la recreación, el deporte, el emprendedurismo, impulsadas por individuos o colectivos locales"[570].	El Teatro Eslabón forma parte del universo de organizaciones sociales que el organismo debe regular.
Medios masivos de comunicación		locales	Son los diarios, canales de TV, portales de internet, radios y revistas de alcance local y nacional.	Influyen en la opinión pública, en la agenda local, regional y nacional, y en la conformación de la imagen de la organización por parte de otros *stakeholders*.	El Teatro genera contenidos relevantes para la agenda pública sobre lo que acontece en la organización, la oferta cultural de la ciudad de Canelones y el sector del teatro independiente.
		del interior			
		nacionales			
Antiguos miembros de Eslabón			Son quienes formaron parte de la estructura organizacional de Eslabón en algún momento, pero no lo hacen en la actualidad.	Forman parte de la historia de la organización. En algunos casos son socios y/o participan de las actividades de Eslabón (obras, encuentros, fiestas).	El Teatro representa parte de su carrera artística, de su vida. Eslabón los invita a participar en actividades (obras, encuentros, fiestas).

[570] Municipio de Canelones. En línea: http://canelones.imcanelones.gub.uy/comisiones

Grupos de *stakeholders*		Detalle	Cómo afecta a la organización	Cómo se ve afectado por la organización
Salas, espacios y grupos culturales	locales	Son las salas, espacios y grupos culturales que desarrollan actividades culturales en la ciudad de Canelones.	Ofrecen un espacio para el desarrollo de espectáculos culturales y compiten por una cuota del mercado. Además, las actividades inciden, positiva y negativamente, en la oferta cultural de la ciudad de Canelones.	Ofrece un espacio para el desarrollo de espectáculos culturales y compiten por una cuota del mercado. Además, las actividades inciden, positiva y negativamente, en la oferta cultural de la ciudad de Canelones.
	del interior	Son las salas, espacios y grupos culturales con sede en el interior del país.	Ofrecen un espacio para el desarrollo de espectáculos culturales y representan, en el caso de contar con una compañía teatral, un potencial espectáculo a presentarse en la sala de Eslabón.	Ofrece un espacio para el desarrollo de espectáculos culturales y representa un potencial arrendador.
	montevideanas	Son las salas, espacios y grupos culturales con sede en Montevideo. Destacan Sala Verdi y Teatro El Galpón.	Ofrecen un espacio para el desarrollo de espectáculos culturales y representan, en el caso de contar con una compañía teatral, un potencial espectáculo a presentarse en la sala de Eslabón.	Ofrece un espacio para el desarrollo de espectáculos culturales y representa un potencial arrendador.
Organizaciones que brindan apoyo económico		Son las organizaciones locales que brindan apoyo económico a organizaciones y proyectos culturales. Por ejemplo: Corporación Médica de Canelones (COMECA)	Ofrecen apoyo económico que permite mejorar las instalaciones y el desarrollo de las actividades del Teatro.	El Teatro Eslabón forma parte del universo de organizaciones y proyectos culturales interesados en su apoyo económico.
Festivales nacionales e internacionales		Son los organismos nacionales e internacionales que brindan reconocimiento en el ámbito cultural, y en algunos casos específicamente en el ámbito teatral. Por ejemplo: Bienal de Teatros del Interior, Encuentros regionales, Festival del Litoral y más allá, Festival Cercanías, entre otros.	La participación en dichos eventos contribuye a mejorar la visibilidad y la imagen de Eslabón.	El Teatro Eslabón forma parte del universo de organizaciones culturales que pueden participar en estos eventos.
Curia		Son las autoridades de la Catedral de "Nuestra Señora de Guadalupe", sede de la Diócesis de Canelones, dependiente de la Iglesia Católica del Uruguay	Son los propietarios legales de la sede de Eslabón.	El Teatro Eslabón funciona en dicha sede. Ha invertido tiempo y fondos económicos en el acondicionamiento y mejora de las instalaciones.

Grupos de *stakeholders*		Detalle	Cómo afecta a la organización	Cómo se ve afectado por la organización
Grupo Alegría		Es un grupo de autoayuda conformado por personas con problemas de consumo de alcohol (alcohólicos anónimos) que se reúne en una sala adyacente al Teatro.	Las actividades del Grupo Alegría pueden incidir, positiva o negativamente, en las actividades e imagen de Eslabón.	Las actividades de Eslabón pueden incidir, positiva o negativamente, en las actividades e imagen de Grupo Alegría.
Asociaciones y organizaciones de la comunidad		Son las organizaciones interesadas en las actividades del Teatro. Pueden ser organizaciones con y sin fines de lucro.	Contribuyen, promueven y participan en el desarrollo de las actividades del Teatro.	El Teatro ofrece actividades culturales que enriquecen a la comunidad canaria.
Instituciones educativas	primaria	Son las instituciones de referencia en el proceso de formación académica de las personas. Aquellas que más se vinculan o se podrían vincular con Eslabón serían las de nivel primario, media y técnica de la ciudad de Canelones y alrededores. Se destacan el Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta" y el Liceo "Nuestra Señora de Guadalupe", dado su involucramiento con las artes, desarrollan actividades culturales y cuentan con grupos de teatro.	Representan una fuente de personas interesadas, actuales o potenciales, en las actividades del Teatro: espectáculos, talleres y otras actividades culturales.	El Teatro ofrece actividades culturales que enriquecen su educación.
	secundaria			
	terciaria			
Proveedores		Son los proveedores de servicios como fotografía, video y diseño gráfico.	Ofrecen servicios que contribuyen a potenciar la comunicación de las actividades y mejorar la imagen de Eslabón.	La contratación de servicios representa un ingreso económico. Además, los trabajos son publicados en los canales de comunicación organizacionales y los medios de comunicación, lo que aumenta el alcance y la notoriedad.

Fuente: elaboración propia

Capriotti sostiene que no todos los *stakeholders* de una organización "tienen la misma importancia, puesto que algunos tienen mayor impacto (positivo o negativo) en la resolución de una determinada situación, en el funcionamiento de la entidad y/o en el logro de las metas y objetivos establecidos por la organización" (2009, pp. 176 y 177). En esta línea, identifica dos variables para jerarquizar cada *stakeholder*: nivel de influencia y control de la información. La primera variable refiere a la capacidad del *stakeholder* "para influir activamente en relación con la organización, en el tema o en la situación", lo que incluye las opiniones, la capacidad de automovilización (capacidad de vincularse activamente con la asociación) y de movilización de otros públicos (incidiendo en sus opiniones y accionar) (op. cit., p. 177). La segunda variable refiere a la capacidad del *stakeholder* "para acceder a la información disponible sobre una organización, un tema o una situación, para realizar el control al acceso y a la difusión de la información y de las opiniones sobre la organización, el tema o la situación a otros públicos" (ídem).

El autor propone la clasificación de cada variable en una escala del 1 al 5, donde 1 el mínimo y 5 el máximo, para cada *stakeholder*. El resultado de la multiplicación de dichos valores visualizar el nivel de importancia o la jerarquía de cada *stakeholder*. De esta forma, aquellos *stakeholders* cuyo resultado se ubique entre 25 y 15 serán primarios o clave, entre 14 y 10 serán secundarios, y entre 9 y 1 serán terciaros.

Tabla 8. Jerarquización de *stakeholders* según nivel de influencia y control de la información

Stakeholders	Nivel de influencia	Control de la información	Resultado	Jerarquización
Comisión Directiva	5	5	25	primario
Compañía teatral	5	5	25	primario
Cuerpo docente actual	5	5	25	primario
Cuerpo docente potencial	3	5	15	primario
Socios actuales	5	4	20	primario
Socios potenciales	3	4	12	secundario
Espectadores actuales	5	4	20	primario
Espectadores potenciales	3	4	12	secundario
Alumnos actuales	5	4	20	primario
Alumnos potenciales	3	4	12	secundario
Arrendadores de la sala actuales	5	4	20	primario
Arrendadores de la sala potenciales	3	4	12	secundario
ATI	4	4	16	primario
SUA	4	3	12	secundario
AGADU	4	3	12	secundario
ACTU	4	3	12	secundario
FUTI	3	3	9	terciario
DNC	4	3	12	secundario
INAE	4	3	12	secundario
COFONTE	4	3	12	secundario
CONAEF	4	3	12	secundario
Comisión Parlamentaria de Educación y Cultura	2	2	4	terciario
Dirección General de Cultura (Intendencia de Canelones)	5	3	15	primario
Comisión de Cultura y Deporte (Municipio de Canelones)	5	3	15	primario
Medios masivos de comunicación locales	5	4	20	primario
Medios masivos de comunicación del interior	4	3	12	secundario
Medios masivos de comunicación nacionales	4	3	12	secundario
Salas y espacios culturales locales	4	3	12	secundario
Salas y espacios culturales del interior	4	3	12	secundario
Salas y espacios culturales montevideanas	3	3	9	terciario
Antiguos miembros de Eslabón	4	5	20	primario
Organizaciones que brindan apoyo económico	4	3	12	secundario
Festivales nacionales e internacionales	4	3	12	secundario
Curia	5	2	10	secundario
Grupo Alegría	3	3	9	terciario
Asociaciones y organizaciones de la comunidad	4	3	12	secundario
Instituciones educativas primaria	4	3	12	secundario
Instituciones educativas secundaria	4	3	12	secundario
Instituciones educativas terciaria	3	3	9	terciario
Proveedores	4	3	12	secundario

Fuente: elaboración propia

La jerarquización de los *stakeholders* es fundamental para comprender la realidad y necesidades de la organización, lo que se traducirá en el diseño de un Plan

estratégico de Comunicación. Cabe aclarar que la anterior categorización refleja la situación actual de la organización. Del mismo modo, afirmar que la consolidación de determinados vínculos serán abordados en la propuesta comunicacional.

4.2. Identificación y jerarquización de públicos

Se consideran públicos a aquellos grupos, colectivos u organizaciones, situacionales o permanentes, que reconocen una problemática en su vínculo con la organización y poseen una capacidad moderada de resolverlo. Los *stakeholders* activos son públicos que se vinculan de forma activa con la organización, es decir, tienen una conducta comunicativa manifiesta.

Es fundamental definir, analizar y conocer los públicos de una organización, dado que permite identificar las diferentes posiciones que mantienen con relación a ella y los roles que desempeñarán. La generación y gestión de una relación fluida entre públicos y organización, "basada en la comunicación contribuye a favorecer el clima de apoyo que la organización necesita para desarrollarse o incluso para sobrevivir" (Míguez González, 2010, p. 42 y 43).

Las teorías de la interacción social, provenientes de la psicología social y la sociología, plantean que el vínculo entre los públicos y la organización surge como consecuencia de la interacción en el sistema social. Es decir, la relación entre esta díada (organización y públicos) está marcada "por las consecuencias que las acciones de cada una de las partes genera sobre la otra" (op. cit., p. 42). Con relación a ello, James Grunig & Todd Hunt diferencian vínculos posibilitadores, funcionales, normativos y difusos. Los vínculos posibilitadores son aquellos que se establecen "con organizaciones y grupos sociales que proporcionan la autoridad y controlan los recursos que hacen posible la existencia de la organización" (2000, p. 232). Los funcionales son aquellos que se construyen "con organizaciones o públicos que proporcionan *inputs* y toman *outputs*" (ídem). Los normativos son aquellos que se establecen "con organizaciones que se enfrentan a problemas similares o que comparten valores" (ídem). Los difusos son aquellos que se construyen con "elementos de la sociedad que no pueden ser claramente identificadores por ser miembros de organizaciones formales" (op. cit., 2000, p. 232).

Según dicha categorización se pueden identificar y clasificar a los públicos de la organización de la siguiente forma.

Tabla 9. Clasificación de públicos según Grunig & Hunt

Vínculos posibilitadores (input)	**Vínculos funcionales**
• Gobierno nacional (MEC, DNC, INAE, COFONTE, CONAEF) • Gobierno departamental (DGC) • Gobierno municipal (CCD)	*input* • Comisión directiva • Compañía teatral • Cuerpo docente actual • Curia *output* • socios actuales • espectadores actuales • alumnos actuales • arrendadores actuales de la sala • medios masivos de comunicación • instituciones educativas
Vínculos normativos	
• asociaciones y organizaciones del sector (ATI, SUA, AGADU, ACTU y FUTI) • salas, espacios y grupos culturales	

Fuente: elaboración propia

Horacio Andrade, recogiendo los planteos de Blumer y Dewey, propone una clasificación basada en "vínculos socioeconómicos y jurídicos que pueden existir o no entre público y organización, y en la proximidad geográfica entre los públicos y la organización", donde distingue públicos internos, mixtos y externos (Ferrari & França, 2011, p. 122).

Los públicos internos se definen como aquellos que poseen "una relación socioeconómica y jurídica con la empresa donde [trabajan], donde [viven] una rutina y cuyo espacio físico [ocupan]", como los empleados y directivos (Ferrari & França, 2011, p. 122). Los públicos mixtos, por su parte, son aquellos que "presentan claros vínculos socioeconómicos y jurídicos con la empresa, si bien no [comparten] su rutina ni [ocupan] el espacio físico de la institución", como las familias de los empleados, los socios de un club deportivo o los alumnos de un centro educativo (op. cit., p. 123). Por último, los públicos externos son aquellos "que presentan claros vínculos socioeconómicos o jurídicos con la empresa aunque no le interese a la empresa en la consecución de sus metas" (op. cit., p. 123). Paralelamente Mazo (1994) plantea, con relación a la definición de público mixto, que ocupan "una posición especial de particular influencia en la imagen de la empresa o en la opinión pública" (en Míguez González, 2010, p. 71).

A continuación se presenta la clasificación de públicos anteriormente planteada para Teatro Eslabón:

Tabla 10. Clasificación de públicos (internos, mixtos y externos)

internos	mixtos	externos
• Comisión directiva • Compañía teatral • Cuerpo docente actual	• socios actuales • alumnos actuales	• espectadores actuales • espectadores potenciales • socios potenciales • alumnos potenciales • arrendadores actuales de la sala • arrendadores potenciales de la sala • asociaciones y organizaciones del sector (ATI, SUA, AGADU, ACTU y FUTI) • grupos teatrales uruguayos • Gobierno nacional (MEC, DNC, INAE, COFONTE) • Gobierno departamental (DGC) • Gobierno municipal (CCD) • medios masivos de comunicación • instituciones educativas

Fuente: elaboración propia

Capítulo 5. Diagnóstico de la organización

5.1. Identidad corporativa

Etimológicamente el término *identidad* deriva de *ídem* que significa idéntico a sí mismo. La identidad de personas, organizaciones y cosas se define a través de tres parámetros: qué o quién es, qué hace o para qué sirve y dónde está (lugar u origen). La identidad corporativa puede definirse, entonces, como "el ADN de la empresa, los cromosomas de su génesis, que son la herencia de los caracteres de su emprendedor-fundador" (Costa, 2009, p. 198). Es, en otras palabras, "una personalidad, un carácter específico determinado por su origen y evolución, manifestado a través de una cultura interna, unos valores y unas 'maneras de hacer'" (Arranz, 1997, p. 43).

Hoy, en un entorno tan competitivo, como refiere Capriotti, uno de los desafíos más importantes a nivel organizacional es lograr que los públicos identifiquen y diferencien los productos, los servicios y a la organización. (Capriotti, 2009) Es así que se vuelve clave la gestión estratégica de la identidad corporativa con el fin de lograr la identificación, diferenciación y preferencia de la organización.

Para Capriotti la Identidad corporativa se compone de dos elementos fundamentales: la Cultura corporativa y la Filosofía corporativa[571]. El primero es el alma (*soul*) y representa lo que la organización es, en este momento, es "componente que liga el presente de la organización con su pasado, su evolución histórica hasta el día de hoy y todo lo que se relaciona con ello" (2009, p. 23). Este aspecto se analizará en el apartado 5.2 "Cultura corporativa"[572]. El segundo, es la mente (*mind*) y representa lo que la organización quiere ser, es "componente que vincula el presente de la organización con el futuro, con su capacidad distintiva y de permanencia en el tiempo" (ídem). Este punto se analizó en el Capítulo 3 "Descripción de la organización"[573].

Juan Carlos Arranz (1997) plantea que, si se entiende a la identidad como un conjunto de manifestaciones a través de las cuales la organización se presenta y es percibida, se puede afirmar que todas las organizaciones tienen una identidad, lo deseen o no. En la misma línea, Joan Costa define la identidad como "un sistema de comunicación que se incorpora a la estrategia global de la empresa" y se manifiesta en

[571] La Filosofía corporativa ya se ha descripto y analizado en el apartado 3.2 "Filosofía corporativa", p. 107.
[572] Consultar apartado 5.2. "Cultura corporativa", p. 166.
[573] Consultar Capítulo 3. "Descripción de la organización", p. 102.

lo que la organización hace (acción), lo que dice (Comunicación), lo que representa para los demás (Imagen) y cómo lo hace (Cultura corporativa) (2009, p. 202).

El autor propone en *Gestión de la Identidad Empresarial y su impacto sobre los resultados* una metáfora sobre la Identidad corporativa: la figura de un *iceberg* y un pingüino posado en la cima. El pingüino representa las manifestaciones estrictamente visuales, cuyo grado de dificultad para el cambio es relativamente bajo. La parte del *iceberg* sobre el nivel del agua, aquella que es fácilmente visible, representa las manifestaciones conductuales, cuyo grado de dificultad para el cambio es medio. Finalmente, la parte bajo en nivel de agua, aquella que es difícilmente visible, representa los objetivos y los procedimientos de gestión y control de la Identidad corporativa, lo que implica una comprensión profunda de su importancia e implicancias. (Arranz, 1997)

Tal y como permite concluir la metáfora de Arranz, la Identidad corporativa se extiende más allá de lo visible, lo consciente o lo voluntario, como se verá a continuación en el caso de Teatro Eslabón.

Tomando en consideración los postulados de Capriotti respecto a identidad corporativa, en el presente apartado se analizarán los vectores identitarios: verbal, visual, ambiental, objetual y cultural. Estas esferas "están interconectadas entre sí y, más aún, íntimamente entretejidas formando un todo continuo y dinámico. Técnicamente los llamamos en conjunto, identidad" (Costa, 2004, p. 132).

Cabe señalar que en un entorno competitivo, como el actual, uno de los desafíos más importantes a nivel organizacional es lograr que los públicos identifiquen y diferencien los productos, los servicios y a la organización. (Capriotti, 2009) En este sentido, la gestión estratégica de la Identidad corporativa es clave para lograr la identificación, diferenciación y preferencia de la organización. Por ello, la Identidad corporativa es "un activo, un recurso que hay que revalorizar, gestionar y controlar día a día, mes a mes, año a año" (Arranz, 1997, p. 41).

5.1.1. Identidad verbal

La Identidad verbal refiere a la denominación de la organización, es el signo de identificación básica, es el primer signo de identidad. La originalidad y fonética de dicho signo lingüístico es un factor fundamental para otorgar unicidad, diferenciación de la organización con relación al resto y generar recordación.

Costa plantea que la organización existe, se convierte en sujeto de enunciación, cuando adquiere un nombre, dado que lo que no tiene nombre no existe. La denominación le permite a la organización designarse y ser nombrada por los públicos. Además, está indisociablemente ligada a la imagen. Es un elemento que cambia con poca o nula frecuencia. (2004)

En el caso de estudio, se puede observar que el nombre de la organización está compuesto por dos elementos: *Teatro* y *Eslabón*. El primero refiere a la naturaleza de la organización: espacio donde se desarrollan actividades culturales con énfasis en las artes escénicas y en el teatro, como disciplina. El segundo elemento, a nivel denotativo, es eslabón es una pieza que se entrelaza a otras iguales para formar una cadena. A nivel connotativo, representa una pieza constitutiva, una pieza fundamental, sin un eslabón la cadena no se forma. Además, estas piezas se encuentran unidas, entrelazadas, lo que permite construir la cadena y aportar solidez y sostén.

La elección del nombre del grupo resultó de la búsqueda colectiva, los integrantes se inspiraron en el Teatro Circular y en el Teatro El Galpón, dos referentes teatrales cuyos nombres se vinculaban directamente con una particularidad edilicia y su lugar de surgimiento, respectivamente. El grupo de jóvenes buscaba la misma conexión. Sorriba comentó que "se pensó muchísimo ese nombre, porque era el nombre que nos iba a identificar frente al público. (...) nos pareció que el nombre era sonoro, que era corto, que terminaba como *galpón*, que era algo que sonaba mucho y entonces nos gustó"[574]. En este sentido, Correa señaló que "*eslabón* era lo más parecido a una cadena de unión, ¿no? O sea, a una cosa que tiene fuerza, tiene solidez, tiene mucha cosa de apretada, mucha de unión, eso fue lo que más nos gustó del término"[575], teniendo en cuenta el objetivo del grupo de ser un "eslabón entre las artes, de eslabón entre los teatros"[576].

A nivel discursivo, en algunas ocasiones se utiliza solamente el segundo término para referirse a la organización: Eslabón. Cabe señalar que al referirse a la organización, algunos entrevistados del sector, suelen hacerlo acompañado de la preposición *de* y el nombre de la ciudad de origen: Teatro Eslabón de Canelones. Hecho que manifiesta la importancia del lugar de origen y el papel que cumple en la ciudad. Lo mismo sucede

[574] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, pp. 451 y 452.
[575] Parise, M. (15 de diciembre de 2020). *Entrevista a Oscar Correa* [inédita]. Anexo 8.10.3.2, p. 536.
[576] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 461.

con otros teatros: Teatro Sin Fogón de Fray Bentos, Imaginateatro de Paysandú, Decartón de Carmelo, La Sala de Las Piedras, entre otros.

La denominación del elenco teatral y la sala incluye el segundo elemento del nombre de la organización: elenco de Eslabón y sala Eslabón. Resulta pertinente señalar que, sobre todo en notas de prensa, se observa una pluralidad en la denominación del elenco: Grupo Eslabón, Compañía Eslabón o Institución Teatral Eslabón. Lo mismo sucede con la sala, en oportunidades es denominada Espacio Eslabón. Según expresó Pouso, no existe diferencia entre los términos *grupo* y *compañía*. El primero se utiliza con mayor frecuencia en el Río de la Plata y el uso del segundo se reserva para otras locaciones como Latinoamérica y Europa, cuando los grupos de teatro hacen giras internacionales.

Tal y como se mencionó anteriormente, la originalidad es un factor importante. Mientras se llevaba a cabo la investigación se encontró la existencia de otras organizaciones uruguayas que incluyen el término *eslabón*: grupo de ballet folclórico El Eslabón (Pando, Canelones); banda de trash metal Eslabón (Maldonado), El Eslabón, espacio vecinal dedicado a impulsar proyectos e ideas locales (Progreso, Canelones); Eslabón Accesorios (Centro, Montevideo), Ferretería El Eslabón (La Teja, Montevideo); Supermercado El Eslabón (Malvín Nuevo, Montevideo) y Nuevo Eslabón, una granja y fiambrería (Cerro, Montevideo). En el ámbito de las artes escénicas internacionales, se encontró una compañía española de producciones teatrales llamada actualmente Teatro Zarabanda, sin embargo, en sus inicios, en 1984, se denominó Teatro Eslabón.

La organización posee un *slogan*: un proyecto cultural de Canelones para la región. Según Dárdano "se incluye en todas las publicaciones de Eslabón, los programas de mano y los afiches"[577]. Sin embargo, no lo utiliza con frecuencia en el discurso corporativo. A nivel gráfico, se advirtió su existencia solamente en la marquesina de la fachada de la sede. Con relación al término *proyecto*, el director artístico de Eslabón expresó que "si bien se ha dado determinada consolidación sigue siendo un proyecto, el cual varía y se desarrolla de acuerdo a las propuestas artísticas y a la respuesta de los socios y el público en general"[578].

[577] Parise, M. (18, 19 y 20 de febrero de 2021). *Entrevista a Leonel Dárdano - cuarta* [inédita]. Anexo 8.10.1.5, p. 370.
[578] Ídem.

En entrevista con el programa "El Surtidor" Montenegro utilizó el *slogan* y permitió observar, a la vez, el arraigo y compromiso de Eslabón con la comunidad. Con relación al recibimiento de premios Florencio la actriz expresó:

> Eslabón es un proyecto cultural de Canelones para la región, como decimos siempre. Y es una alegría para nosotros poder traer estos premios y compartirlos con la gente de acá. Porque no sólo quienes participan activamente en el elenco, los socios que también son parte de Eslabón, que son más de cien. La gente que siempre se acerca. La prensa que siempre está. Digo, es un placer para nosotros poder compartir este premio con nuestra localidad.[579]

A nivel discursivo, en cambio, se hace hincapié en el concepto de "espacio cultural abierto a la comunidad"[580]. En esta línea, Patricia Pereira señaló que Eslabón se define de esta forma dado que trabajan "muy asiduamente con otras organizaciones. (...) al momento de generar actividades con otras organizaciones [son] una puerta abierta a ese trabajo colectivo"[581]. Y agregó que si bien la sala se abre generalmente "para cuestiones artísticas se dan otro tipo de actividades que no tiene que ver específicamente con lo artístico sino más con lo social, más con lo colectivo, más como formando parte de un circuito de espacios de la comunidad"[582].

5.1.2. Identidad visual

La Identidad visual puede definirse como "la plasmación o expresión visual de la identidad o personalidad de una organización" y está compuesta por signos de naturaleza visual y gráfica (Capriotti, 2009, p. 19). Los signos gráficos "son fundamentalmente *mnemónicos* (...) por lo cual su primer rol es su capacidad para ser fácilmente recordados" (Costa, 2004, p. 129).

Arranz señala la existencia de una interpretación limitada de Identidad corporativa que suele definirla únicamente como un sistema de Identidad visual (marca, símbolo, logotipo, colores, tipografía) que se proyectan en soportes de comunicación visual como papelería, señalética, vehículos y uniformes. Capriotti, por su parte, señala que el estudio de la Identidad corporativa abarca todo lo relacionado con el símbolo, el

[579] El Surtidor Canelones. En línea: https://www.facebook.com/watch/?v=1931443407001552
[580] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 395.
[581] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 409.
[582] Ídem.

logotipo, la tipografía, los colores corporativos y su aplicación a través del diseño gráfico, audiovisual, industrial, ambiental y arquitectónico (1992; 2009).

Se puede señalar que Eslabón posee un imagotipo propio (Figura 3), es decir, la conjunción de figuras y texto. El diseño actual comenzó a utilizarse en 2004, según se observa en los programas de mano de obras de la compañía teatral. Es una derivación del imagotipo anterior (Figura 4), se desconoce quién estuvo a cargo de la adaptación.

Figura 3. Imagotipo actual de Teatro Eslabón - versión horizontal



Fuente: Teatro Eslabón

Figura 4. Antiguo imagotipo de Teatro Eslabón



Fuente: Teatro Eslabón

En el imagotipo actual (Figura 3) el elemento de naturaleza gráfica está conformado por seis figuras abstractas sobre fondo blanco: dos se asemejan a medios círculos y cuatro a ojos semicerrados, tres de ellas en amarillo y otras tres en rojo. El medio círculo convexo amarillo representa una expresión feliz de la boca, una sonrisa de felicidad. La parte más fina de los ojos amarillos está orientada hacia la parte inferior del rostro lo que también se interpreta como felicidad (ojos achinados). Estas tres figuras representan el género comedia. Por su parte, el medio círculo cóncavo rojo representa una expresión triste de la boca. Las lágrimas rojas, cuyos extremos se orientan hacia la parte superior de la cara, se interpretan como tristeza. Estas tres figuras representan el género tragedia. Los rostros se encuentran en yuxtaposición, enlazados, unidos, así como lo hacen los eslabones de una cadena.

A nivel semiótico, los signos forman parte de un sistema social que le atribuye por convención un significante y un significado. El teatro, como disciplina artística, se representa a través de un índice, entendiendo por tal y como plantea Charles Peirce, aquel que "[muestra] algo sobre las cosas por estar físicamente conectados con ellas"[583]. El índice está compuesto por dos máscaras[584]: una posee expresión de felicidad y otra, una expresión de tristeza. Cada máscara refieren a una musa de la mitología griega: Talia (Comedia) y Melpomene (Tragedia). Además, las máscaras son uno de los primeros elementos que se utilizaron para hacer teatro, dado que permitía a los actores caracterizarse fácilmente para la interpretación.

[583] Peirce. En línea: https://www.unav.es/gep/Signo.html
[584] Consultar Anexo 8.8. "Figuras", p. 319.

Dicho índice es utilizado a nivel mundial. En Uruguay, precisamente, está presente en la Identidad visual de varias instituciones y eventos del sector, por ejemplo: Bienal de Teatros del Interior[585], Grupo Teatro Cardona (Soriano), Depalmira Teatro (Colonia), Teatro Itinerante de Paysandú (Paysandú), Biblioteca Varela (Colonia), Animarte (Soriano), Hidalgos[586] (Canelones), Club de Teatro Fernandino[587] (Maldonado), Teatro Escuela Acuarela[588] (Canelones), Asociación de críticos teatrales del Uruguay[589] (ACTU), Teatro El Tinglado[590] (Montevideo), Grupo Teatral Infaustos[591] (Montevideo) y Teatro Paratodos (Montevideo). A nivel arquitectónico, por ejemplo, está presente en el decorado de una de las salas teatrales más importantes del país: el Teatro Solís. Incluso el emoji[592] de teatro está representado por dichas máscaras[593]. Cabe señalar que en este índice se identifica también el concepto de metonimia interna (sinécdoque) desarrollado por Roman Jakobson. Es decir, aquella "que opera con la parte por el todo" (1981, p. 138). En este caso, el rostro y sus expresiones representan el estado de ánimo de la persona, la actuación, el teatro.

El elemento de naturaleza textual del imagotipo (Figura 3) se ubica a la derecha del gráfico manteniendo una proporción de dos terceras partes. Está compuesta por dos palabras que designan el nombre de la organización: TEATRO ESLABÓN. A nivel tipográfico, se encuentran escritas en mayúscula sin serifa de color negro sobre fondo blanco. Las tipografías sin serifa, denominadas palo seco por su terminación recta, denotan sencillez, simetría y claridad. La letra *o*, presente en ambas palabras, se encuentra levemente inclinada hacia la derecha lo que se asemeja a la forma de un eslabón. La letra *a*, presente también en ambas palabras, posee un trazo más delgado, pero no se encuentra explicación para ello.

[585] Ver afiches de ediciones anteriores del evento en https://ati.com.uy/actividades/
[586] Ver isotipos, imagotipos e isologos de los grupos teatrales anteriormente nombrados en https://ati.com.uy/socios/
[587] Ver isologo en https://www.facebook.com/Club-de-Teatro-Fernandino-349588681774941/
[588] Ver isologo en https://www.facebook.com/teatroacuarela.uruguay/
[589] Ver isologo en https://www.facebook.com/actuuy
[590] Ver isotipo en http://www.teatroeltinglado.com.uy/
[591] Ver isotipo en https://www.facebook.com/LosInfaustos/
[592] Se denomina emoji a la "pequeña imagen o icono digital que se usa en las comunicaciones electrónicas para representar una emoción, un objeto, una idea, etc." (RAE).
[593] Consultar Anexo 8.8. "Figuras", p. 319.

Figura 5. Imagotipo actual de Teatro Eslabón - versión vertical con ubicación geográfica



Fuente: Teatro Eslabón

En algunas ocasiones, se utiliza la versión vertical del isotipo donde el elemento de naturaleza textual se ubica por debajo del elemento gráfico igualando el ancho del elemento gráfico (Figura 5).

Resulta pertinente señalar que en ocasiones el elemento textual que designa el nombre de la organización (TEATRO ESLABÓN) es acompañado por otro elemento textual que refiere a la ubicación geográfica de esta (Canelones-Uruguay, Canelones|Uruguay y Ciudad de Canelones, Uruguay) lo que denota el sentido de pertenencia y la importancia del lugar físico de origen.

Figura 6. Isotipo actual de Teatro Eslabón - versión horizontal con ubicación geográfica



Fuente: Teatro Eslabón

Figura 7. Isotipo actual de Teatro Eslabón - versión horizontal adaptada con ubicación geográfica



Fuente: Teatro Eslabón

Figura 8. Isotipo actual de Teatro Eslabón - versión horizontal adaptada



Fuente: Teatro Eslabón

Los colores corporativos son el amarillo (FFF500), el rojo (DA251C), el negro (140F0F) y el blanco (FFFFFF), los tres primeros se utilizan en igual proporción y el cuarto oficia como soporte. Los códigos Pantone no están identificados a nivel corporativo, se extrajeron al analizar digitalmente el imagotipo[594]. Con relación a la elección de dichos colores, Patricia Pereira expresó que el diseño se basó "en los colores de la comedia y la tragedia"[595]. Aunque no existe una convención formal sobre el significado de los colores, generalmente, se entiende que el color amarillo representa la felicidad y el entusiasmo, conceptos que se relacionan con la alegría, con el género comedia. Mientras que el color rojo, representa el amor, la sangre, el dolor y el sufrimiento, conceptos que se relacionan con la tristeza, con el género tragedia. El

[594] La identificación de los colores se llevó a cabo en el programa de diseño Illustrator.
[595] Parise, M. (24 de junio de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - segunda* [inédita]. Anexo 8.10.1.7, pp. 411 y 412.

imagotipo cuenta con adaptaciones cromáticas según el color del soporte que se utilice. Por ejemplo, si se utiliza sobre un fondo de color (distinto al blanco), el imagotipo será blanco[596].

Con relación a los espacios y plataformas donde se utiliza el logotipo destacan los afiches de obras de la Compañía teatral, invitaciones a actividades, entradas de espectáculos, programas de mano, marquesina ubicada en la fachada de la sede y afiches de obras invitadas[597]. Cabe señalar que no utiliza en la foto de perfil de WhatsApp, lo que resulta coherente al no tratarse de un número exclusivamente corporativo.

A continuación se presentan algunos aspectos relevantes observados con relación al uso de imagotipo:

• El imagotipo actual (Figura 3) cuenta con adaptaciones con relación a la distribución de los elementos: horizontal y vertical (Figura 5).

• En ocasiones especiales, como el trigésimo aniversario (30 años)[598], se adaptó el imagotipo actual al añadir el texto "30 años" con tipografía cursiva en el borde inferior derecho del diseño (Figura 9).

Figura 9. Imagotipo de Teatro Eslabón 30 años - versión horizontal



Fuente: Teatro Eslabón

• Se observa una diferencia en la terminación de las figuras que representan las sonrisas (Figura 3, Figura 8 y Figura 10).

• En algunas instancias la organización utiliza solamente la parte gráfica del imagotipo, es decir, el isotipo[599] (Figura 10).

Figura 10. Isotipo actual de Teatro Eslabón



Fuente: Teatro Eslabón

[596] Consultar Anexo 8.3. "Aplicaciones del imagotipo y el isotipo", p. 269.
[597] Consultar Anexo 8.2. "Fotografías de la sede", p. 255, y Anexo 8.3. "Aplicaciones del imagotipo y el isotipo", p. 269.
[598] El trigésimo aniversario de Eslabón se celebró en 2014.
[599] Consultar Anexo 8.3. "Aplicaciones del imagotipo y el isotipo", p. 269.

• En ocasiones, se observa el uso del isotipo acompañado del texto "Teatro Eslabón" en una tipografía diferente a la anteriormente descripta. A modo de ejemplo: en el programa de mano de *Sabat* (2007) (Figura 11) y *Pericas* (2009) (Figura 8). Dicha situación que se observa también en diseños externos a la organización[600].

Figura 11. Isotipo actual de Eslabón - versión horizontal adaptada



Fuente: Teatro Eslabón

• En ocasiones, se observa una inversión en los colores de los elementos gráficos del isotipo (Figura 3). A modo de ejemplo: en el programa de mano de *Sabat* (Figura 11) y *Pericas* (Figura 8).

• Se observa una inversión en la distribución de los elementos gráficos y textuales, el elemento textual se sitúa a la izquierda y el elemento gráfico a la derecha. Por ejemplo, en el programa de mano de *Sabat* (Figura 11).

• Tal y como se señaló anteriormente, el imagotipo actual (Figura 3) cuenta con adaptación cromática. Sin embargo, se observó una publicación en 2020 en el diario *Hoy Canelones*, medio de comunicación que se imprime en blanco y negro, donde no se realizó la adaptación cromática correspondiente: las figuras amarillas, al no contar con borde de color negro, no se visualizan[601]. Lo mismo sucedió en el programa de mano[602] de la obra *La grande* en 2007.

• No se utiliza independientemente la parte textual del isotipo, es decir, el logotipo.

Con relación a la historia, el diseño del imagotipo anterior (Figura 4) estuvo a cargo de Susana Hernández, Héctor Millán y Ernesto Navia en 1990, miembros de la organización en aquel entonces. Según expresó Patricia Pereira dicho proceso de diseño tardó aproximadamente un año y ha sufrido pequeñas variantes. Una de ellas, claramente, es la versión actual. Según Patricia Pereira, "no guardan relación alguna con el actual"[603]. Sin embargo, la figura sobre el cuadrado negro a la izquierda del diseño en el imagotipo anterior (Figura 10) guarda gran parecido con la actual, salvo la inversión de colores. Dicho imagotipo aún permanece pintado en un portón interior de la sede. Se

[600] Consultar Anexo 8.3. "Aplicaciones del imagotipo y el isotipo", p. 269.
[601] Consultar Anexo 8.3. "Aplicaciones del imagotipo y el isotipo", p. 269.
[602] Consultar Anexo 8.3. "Aplicaciones del imagotipo y el isotipo", p. 269.
[603] Parise, M. (24 de junio de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - segunda* [inédita]. Anexo 8.10.1.7, p. 412.

desconoce si la continuidad de dicha pintura responde a un interés por preservar la historia de la organización o por falta de recursos para una remodelación.

Asimismo, según expresó Sorriba, el diseño del primer imagotipo de la organización, del cual no se tiene registro, estuvo a su cargo dada la facilidad que poseía para el dibujo, en aquel entonces el manejo de programas informáticos de diseño no estaba tan extendido. Sorriba recordó: "Me puse a dibujar un logo que en un primer momento, era una cadena y la [letra] *e* de Eslabón era una parte de… como una especie de un eslabón abierto"[604].

5.1.3. Identidad ambiental

La Identidad ambiental supone el "lugar donde uno vive una experiencia total implica la sensorialidad global del ser y también las emociones y las sensaciones" (Costa, 2004, p. 132). Las instalaciones y edificios corporativos además de "ser un lugar de encuentro, de atención, de servicio, compra y/o consumo, (...) es el lugar de la identidad, de experiencias emocionales y de vivencias únicas" (ídem). Es, en otras palabras, el lugar donde la cultura es vivida por los públicos. En las organizaciones que brindan servicios el diseño de la Identidad ambiental se ha convertido en un factor de gran importancia.

La gestión planificada y estratégica de este vector, al igual que los otros, favorece la identificación y diferenciación de la organización. Ha surgido en este marco el concepto de *arquitectura corporativa*, que proyecta la forma de ser de la organización en el espacio a través de los materiales, las texturas, la distribución del espacio, los mobiliarios, la decoración, los perfumes, entre otros aspectos.

Eslabón, tal y como se ha definido anteriormente, es una organización dedicada a ofrecer servicios: productos artísticos de la Compañía teatral, talleres y cursos a través de su propuesta artística y alquiler de sala para el desarrollo de actividades artísticas. De esta forma, la experiencia es un factor crucial.

La sede y sala de Eslabón, tal y como se nombró anteriormente, funcionan en el edificio ubicado en Batlle y Ordóñez 522, a 60 metros del epicentro de la ciudad, lo que se traduce en accesibilidad, en términos de transporte. Con relación al acceso mediante transporte público, existe dos paradas de ómnibus cercanas: a 90 m y otra 190 m[605]. En cuanto al transporte privado, el Teatro no cuenta con estacionamiento propio. Sin

[604] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 452.
[605] Las distancias anteriormente nombradas fueron calculadas en Google Maps.

embargo, se puede estacionar en la calle. No obstante, cabe señalar dos aspectos. En primer lugar, en Batlle y Ordóñez 529 (frente al Teatro) funciona el Supermercado La Casona, lo que implica que durante el día (8 a 21 horas) con frecuencia estacionen repartidores y clientes en dicha cuadra. En segundo lugar, desde agosto de 2020 la ciudad de Canelones cuenta con estacionamiento tarifado en la zona de mayor tránsito[606] (entre las que se incluye Batlle y Ordóñez entre José Enrique Rodó y General Artigas, cuadra en la que se ubica el Teatro). Sin embargo, el estacionamiento tarifado se extiende de lunes a viernes de 9 a 17 horas, días y horario en los que Eslabón generalmente permanece cerrado. Y de coincidir dichos horarios con actividades del Teatro, el estacionamiento sin tarifado más cercano se ubica a 150 metros.

La fachada[607] de la sede está formada por una arcada pintada de anaranjado y amarillo y un portón de hierro azul. A la izquierda del portón, una cerámica blanca con el número de puerta, un cartel de importante tamaño que anuncia los horarios de las reuniones del Grupo Alegría[608] y una vitrina con marco marrón que funciona como cartelera externa. A la derecha del portón, una vitrina con marco rojo que también funciona como cartelera externa. Sobre la fachada, a tres metros de altura, aproximadamente, se encuentra una marquesina que sobresale de la pared y se halla iluminada con focos. En sus laterales se visualiza el logotipo y el *slogan* del Teatro, y al frente, sólo el isotipo. La altura de la marquesina imposibilita que quienes circulan por la calle o las veredas la vean a menos que levanten considerablemente la vista del suelo[609].

De esta forma, el elemento que más destaca de la fachada, a nivel de los ojos del peatón y conductor, es el portón. A ello se le suma, la presencia de un cartel colgado en el portón con el texto "POR FAVOR NO ESTACIONAR" y la ausencia de cordón en la vereda. Estos aspectos contribuyen a confundir la entrada al Teatro con una entrada de garaje.

La arcada da paso a un amplio corredor a cielo abierto denominado *callejón* por los miembros de la organización. Al final, un portón rojo con un gran cartel superior donde se encuentra pintado el isologo anterior de la organización. A su derecha una

[606] Gobierno de Canelones. En línea: https://www.imcanelones.gub.uy/es/content/estacionamiento-tarifado-en-canelones-y-pando-1
[607] Consultar Anexo 8.2. "Fotografías de la sede", p. 255.
[608] El Grupo Alegría funciona en un espacio anexo a la sala de Eslabón, cedido por la Curia, pero comparten el número de puerta y la entrada. Consultar Anexo 8.2. "Fotografías de la sede", p. 255.
[609] Consultar Anexo 8.2. "Fotografías de la sede", p. 255.

puerta roja de madera de dos hojas que da ingreso al edificio[610]. El primer espacio es el *hall* donde se ubica la boletería y la sala de espera[611]. De frente a la puerta de ingreso se ubica la boletería, identificada con un cartel colgante negro la palabra *BOLETERIA* en letras blancas. Cuenta con un amplio mostrador de madera. A la izquierda de la puerta de ingreso, una gran cartelera de corcho, cuatro sillas de la escenografía de la obra *Mi familia*, una fotografía enmarcada de la obra *En el bosque* (1994) y el reconocimiento enmarcado otorgado por el Festival Internacional de Teatro Unipersonal del Uruguay (FITUU) en 2014. Al final del *hall*, el reconocimiento encuadrado de la Dirección de Cultura del Gobierno de Canelones por el trigésimo primer aniversario de Eslabón y su compromiso con la cultura canaria (2015), una estantería y mesa con estatuillas y placas de reconocimiento iluminadas con focos, fotografías y afiches de obras destacadas (*Circus*, *Pericas* y *Cabaret trágico*). A la derecha de la puerta de ingreso, llama la atención la presencia en un cuadro con fotografías[612] y los isotipos de Eslabón y Socio Espectador, y los isologos de ATI y COFONTE. Sin embargo, tal y como se mencionó, Eslabón no forma parte de Socio Espectador desde 2016.

En cuanto a los colores, la pared tras la boletería está pintada de amarillo, la del fondo de los trofeos conserva los ladrillos al descubierto para destacar el espacio y las paredes contiguas a la sala consisten en un cortinado amarillo. Con relación al mobiliario, están pintados de rojo, amarillo o negro, predomina la madera y el hierro. El piso de baldosas rojas y *bordeaux* posee un diseño geométrico, típico de los años 80. El techo con cerchas al descubierto es bajo, lo que hace que el espacio sea pequeño y transmita la sensación de cercanía, de acogida, de recibimiento.

Tras el cortinado se encuentra la sala, un amplio espacio con un prominente escenario de ocho metros de profundidad por seis de ancho. En cuanto a las especificaciones técnicas, Dárdano expresó que cuenta con cámaras negras, varales de iluminación, focos plano-convexo, focos fresnel, entre otros elementos.[613]

En el lado opuesto del escenario, se encuentran 84 butacas frontales con tapizado rojo y hierro negro al descubierto. Al fondo de las gradas, la cabina de luces y sonido, a la que se accede por una angosta escalera ubicada al lado de la boletería. Las paredes de la sala están pintadas de amarillo y conservan el ladrillo a la vista, lo que aporta textura.

[610] Consultar Anexo 8.2. "Fotografías de la sede", p. 255.
[611] Visualizar video de la sala en Reduy.net.
[612] Consultar Anexo 8.2. "Fotografías de la sede", p. 255.
[613] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, pp. 340 y 341.

El piso es igual al del *hall*. A la izquierda del escenario, escondido a los ojos de los espectadores, se ubica un único camarín. Bajo el escenario se encuentra el depósito.

A modo de resumen, se puede observar la presencia de los colores corporativos: el amarillo y rojo aparecen en diferentes tonalidades. Los materiales, el mobiliario y el estilo de decoración transmiten la sensación de tradición, experiencia y solidez. Cabe señalar que las fotografías incluidas en Anexos[614] fueron tomadas en febrero de 2021. Sin embargo, las fotografías subidas a la *fanpage*[615] (incluidas en el álbum "Nuestra sala") en 2014 y lo observado por la autora en sus visitas a la sede en 2010 y 2016, permite concluir estabilidad con relación a la distribución y ambientación, dada las grandes similitudes con la situación actual (marzo de 2021).

5.2. Cultura corporativa

El desarrollo de una estrategia eficaz para el Plan de Comunicación requiere conocer la Cultura corporativa de la organización, dado que ella representa un "patrón de supuestos básicos —inventados, descubiertos o desarrollados por un grupo en la medida en que [este] aprende a mejorar sus problemas de adaptación e integración con el exterior— que han funcionado lo suficientemente bien como para ser considerados como válidos" (Bolman & Deal, 1995, p. 267). En palabras de Bower, es "la manera en la cual las cosas se hacen" en una organización (ídem).

La Cultura corporativa puede definirse, entonces, como "el conjunto de creencias, valores y pautas de conducta, compartidas y no escritas, por las que se rigen los miembros de una organización, y que se reflejan en sus comportamientos" (Capriotti, 2009, p. 24). Es decir, la cultura de una organización es el conjunto de códigos compartidos por todos, o la gran mayoría, los miembros que forman parte de ella y "se reflejan en mitos, cuentos, historias, anécdotas, rituales, ceremonias y otras formas simbólicas" (Bolman & Deal, 1995, p. 267).

Con relación a la tipología cultural planteada por Michael Ritter, Eslabón se asemeja a la cultura clánica con tintes de emprendedora, ello se concluye con base en los discursos de integrantes de la organización y la observación participante.

La cultura clánica, o de clan, es aquella donde "se privilegia la tradición, la lealtad, el compromiso personal, la amplia socialización, el trabajo en equipo, la autodeterminación e influencia social y exige ir más allá del intercambio trabajo-

[614] Consultar Anexo 8.2. "Fotografías de la sede", p. 255.
[615] Teatro Eslabón. En línea: https://www.facebook.com/media/set/?vanity=teatro.eslabon.canelones&set=a.719570971396512

salario" (Ritter, 2008, p. 56). Además, "los integrantes más antiguos del clan fungen como mentores y modelos a seguir por los nuevos miembros, estas relaciones garantían la perpetuación de los valores y normas de la organización en sucesivas generaciones de empleados" (ídem). Otras características fundamentales son el hecho de que "se comparte una sensación de orgullo y pertenencia y se favorece el trabajo en equipo, la participación y la toma de decisiones por consenso" (ídem).

La cultura emprendedora, por su parte, se caracteriza por "altos niveles de dinamismo, creatividad y adaptación de grandes riesgos y prevalece el compromiso con la experimentación, la innovación y la vanguardia" (ídem).

El discurso de los miembros de Eslabón permite observar los aspectos anteriormente nombrados, sobre todo los pertenecientes a la cultura clánica. A modo de ejemplo, Patricia Pereira expresó tras recibir el premio Florencio a Mejor Actriz en 2019 por *La edad de la ciruela* que

> si bien estos premios tienen un nombre particular no dejan de ser un premio para Teatro Eslabón. (...) Por eso para mí no es un premio a mejor actriz, es un premio a mejores actrices y es un premio al esfuerzo de un grupo, en la iluminación, en la actuación… Porque no nos podemos olvidar que para nosotros Eslabón es una escuela, hace muchos años que estamos acá. Los compañeros más veteranos que están hoy en Eslabón y los que ya no están han sido de alguna manera nuestros mentores en lo que tiene que ver con la actuación y con el teatro en general. Entonces, vaya este premio en reconocimiento no en realidad para una actriz particular sino para todo el elenco de Teatro Eslabón y para esta escuela que para muchos de nosotros ha sido el Teatro [Eslabón].[616]

La confianza es un aspecto clave en el vínculo de los integrantes de Eslabón. Rodríguez expresó que "Logramos una comunicación muy de ida y vuelta, una complicidad. Sabemos cómo trabaja el otro"[617]. En la misma línea, Alfonsina Astorga señaló que desde su ingreso a la organización la confianza "se fue agrandando y ahora siento que es una confianza bastante mutua entre todos"[618]. Además, describió gestos y situaciones que demuestran la confianza de sus compañeros hacia ella: la entrega de una copia de la llave de la sala o la designación tareas de gran responsabilidad como encargarse de las luces y el sonido en un espectáculo. El respeto entre los miembros es

[616] El Surtidor Canelones. En línea: https://www.facebook.com/watch/?v=1931443407001552
[617] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2017/05/18/el-teatro-eslabon-llevara-la-obra-mi-familia-al-xvi-encuentro-regional-de-teatro-del-interior/
[618] Parise, M. (4 de agosto de 2020). *Entrevista a Alfonsina Astorga* [inédita]. Anexo 8.10.1.13, p. 445.

otro factor clave, Alfonsina Astorga expresó que "todos nos escuchamos cuando hablamos"[619].

Asimismo, varios miembros de Eslabón han expresado que se consideran una familia. Carolina Pereyra expresó: "Somos una gran familia que día a día vamos aprendiendo"[620]. Para Montenegro este sentimiento se debe a que "[comparten] mucho tiempo juntos y un mismo objetivo, pero por sobre todo a la naturaleza del trabajo que [hacen]. [Se juntan] para crear, y eso implica abrirse de una forma muy especial con los compañeros"[621]. Rodríguez destacó, en la misma línea, la existencia de "mucha confianza, entrega y respeto"[622]. Gallero señaló: "todos manifestamos o todos profesamos el mismo amor por el teatro, hablamos el mismo idioma"[623]. Patricia Pereira expresó:

> Nosotros decimos somos una gran familia de verdad, porque nos conocemos tal vez más que a fondo que con nuestras propias familias, ¿no? Porque uno cuando está en proceso de creación pone todo arriba de la mesa, pone todo en juego y ese respeto a conocer al otro y al aceptarlo tal cual es, casi al 100% de su personalidad.[624]

Alfonsina Astorga, una de los miembros más jóvenes en edad y experiencia en la organización, expresó:

> Siento que es como mi familia mayor. Tenemos claramente una diferencia de edad muy grande. Yo siento que soy la hija adoptada de ellos y también una amiga por momentos. Siento que en Eslabón se notan las diferentes generaciones o yo las siento al ser más chica y haber entrado mucho después al elenco. Pero eso nunca fue ningún impedimento para nada y creo que hemos generado una amistad y es gente que adoro muchísimo.[625]

En la misma línea, Lucas expresó:

> Para mí Eslabón es una puerta que siempre tendré abierta, las personas que lo integran siempre fueron muy buenas conmigo, me integraron super bien y siempre me hicieron,

[619] Parise, M. (4 de agosto de 2020). *Entrevista a Alfonsina Astorga* [inédita]. Anexo 8.10.1.13, p. 444.
[620] El Surtidor Canelones. En línea: https://www.facebook.com/watch/?v=618376012025199
[621] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 425.
[622] Parise, M. (6 de enero de 2021). *Entrevista a Federico Rodríguez* [inédita]. Anexo 8.10.1.12, p. 439.
[623] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 481.
[624] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, pp. 374 y 375.
[625] Parise, M. (4 de agosto de 2020). *Entrevista a Alfonsina Astorga* [inédita]. Anexo 8.10.1.13, p. 444.

> como dije anteriormente, sentirme parte, sentirme en casa. Me acompañaron en mi proceso de crecimiento artístico y de crecimiento personal.[626]

Por su parte, Rosanna Ligüera, exmiembro de Eslabón, señaló la diversidad del grupo: "es una familia en la que todos tienen sus puntos de vista y opinión"[627].

Asimismo, cabe señalar, que algunos de los miembros de Eslabón comparten lazos sanguíneos: Patricia Pereira y Carolina Pereyra son hermanas y sobrinas de Sorriba, y Alfonsina Astorga y Manuela Astorga son primas. En esta línea, Carolina Pereyra expresó "parte de mi familia biológica pertenece al elenco, y mis compañeros son como mis hermanos"[628].

En el teatro, al igual que sucede en las compañías circenses[629], suelen surgir relaciones sentimentales entre los integrantes, "se han formado familias en torno a Eslabón"[630]. Desde la fundación de Eslabón se han formado tres parejas: Teresa Sangiovanni y Dárdano, Marta Trabal[631] y Sorriba, y Ángeles Hernández y Correa. Sorriba recordó que en los primeros años de Eslabón

> pasábamos muchas horas adentro y ahí se formaron parejas, tuvieron hijos [e] hijas y de alguna manera todo quedaba dentro de esa gran familia que compartía tanto tiempo y que participaba de tantas actividades al mismo tiempo. No, tanto dentro de lo artístico como de lo social, como de cosas mucho más mundanas como, por ejemplo, ayudar a cuidar a los niños mientras se estaba ensayando, tenían una prueba de vestuario o algo de eso. Todos éramos tíos de los chicos que iban naciendo dentro del grupo.[632]

Actualmente "no es tan contundente la presencia de parejas dentro del grupo"[633], afirmó Sorriba. Sin embargo, entre la mayoría de los miembros han surgido vínculos de amistad y sus familias se conocen. "Hace casi veinte años que estamos trabajando todos

[626] Parise, M. (15 de febrero de 2021). *Entrevista a Micaela Lucas* [inédita]. Anexo 8.10.1.11, p. 436.
[627] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a Rosanna Ligüera* [inédita]. Anexo 8.10.3.3, p. 547.
[628] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 430.
[629] Contreras Salinas. En línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622010000200006
[630] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 383.
[631] Según Patricia Pereira, Marta Trabal y Carlos Sorriba se conocieron en Eslabón, sin embargo, ella no figura en el listado de miembros.
[632] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 460.
[633] Ídem.

juntos en el grupo que hay hoy, entonces claro, la confianza ya nos conocemos las parejas, los padres, los hijos, los abuelos"[634], expresó Patricia Pereira.

Asimismo, fundador y actor de Eslabón, resaltó que "el vínculo familiar se sigue dando, no me preguntes por qué, pero se sigue dando. Pienso que es por eso, por la generación de ese trabajo artesanal que implica muchas horas, muchas horas de dedicación"[635].

Vinculado al concepto de *familia* surge el de *casa*. Varios miembros de la organización se han referido a ella como su casa o su segunda casa. El término *casa* refiere a un lugar para habitar donde la confianza y la seguridad prevalecen. En esta línea, Montenegro resaltó los sentimientos y sensaciones positivas que se generan en Eslabón, lo describió como "un lugar que adoro, a donde voy a trabajar con gente que quiero para hacer lo que me gusta"[636]. Patricia Pereira, por su parte, elaboró un paralelismo entre Eslabón y una casa tradicional: "Para nosotros es una segunda casa. En tu casa tenés que limpiar, tenés que mantenerla, tenés que pagar las cuentas. Y acá pasa lo mismo"[637].

Sorriba describió a Eslabón como un refugio, un lugar que le transmite seguridad, es "el lugar donde uno vuelve"[638], y agregó: "siempre que puedo trato de volver a mis raíces, a mi casa, a estar en contacto con lo que me vio nacer porque es una forma también de volver a la fuente, de ordenar el horizonte"[639]. En la misma línea, Ligüera, exmiembro de Eslabón que actualmente vive en Montreal (Canadá), expresó que cuando viaja a Uruguay visita la sede y asiste a los ensayos del Teatro. Eslabón se constituye como un espacio de puertas abiertas también para eslabones cuya vinculación no es diaria, como el caso de Sorriba, y para exeslabones, como el caso de Ligüera. En este sentido, cabe destacar que varios exmiembros se mantienen en contacto con el grupo y sus producciones, y en ocasiones, como el caso Jozami, se han reintegrado a la estructura.

---

[634] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 401.
[635] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 460.
[636] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 425.
[637] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 378.
[638] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 453.
[639] Ídem.

Cabe destacar la importancia de la figura de los fundadores en la Cultura corporativa. Según Maurice Thévenet los fundadores son aquellas personas "que [tienen] una idea sobre un producto, una actividad y los medios para desarrollarlas" (1992, p. 55). Su origen como fundadores está estrechamente relacionado con un reto, a una decisión importante que suele ser "original e inconformista y marca el comiendo real de su aventura" (op. cit., p. 57). Del mismo modo, las experiencias de vida de estas personas constituyen las bases de las reglas de conducta, actitudes y valores. Dárdano y Sorriba son los fundadores que aún se mantienen vinculados con la organización.

Resulta pertinente señalar el uso a nivel interno del término *viejos eslabones* para referirse, en forma afectuosa, a los integrantes con mayor trayectoria en la organización y edad. Del mismo modo, ellos se refieren a los miembros de mediana experiencia y edad (Patricia Pereira, Montenegro, Carolina Pereyra, Rodríguez, Sobrera y Cirigliano) como *chiquilines* y a los más jóvenes como *los nuevos* (Alfonsina Astorga, Manuela Astorga, Lucas y Valdez). Esta última denominación también es utilizada por los *chiquilines* quienes también utilizan la denominación *gurises* o *gurises nuevos*.

Según el discurso de los entrevistados el vínculo entre los integrantes más antiguos y los más jóvenes se basa en el respeto y admiración. En esta línea, Carolina Pereyra expresó que los "viejos eslabones" han sido "grandes profesores y maestros para algunos de nosotros y nos dejaron el gran legado del cual seguimos aprendiendo y creciendo. Les tenemos un gran cariño y aprecio, y seguimos en contacto con ellos en una relación muy sana"[640].

Sorriba, por su parte, mostró admiración y respeto por los integrantes más jóvenes de Eslabón. En esta línea, expresó: "trabajan muy duro. Muchas veces los veo y digo: 'Son una continuación de lo que éramos nosotros en aquella época, con una época diferente'".[641]

[640] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 432.
[641] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 461.

Eslabón como espacio de formación también genera respeto y orgullo para sus miembros. Carolina Pereyra expresó que Teatro Eslabón "es una gran escuela de aprendizaje desde lo grupal, artístico, hasta lo institucional"[642]. En la misma línea, Patricia Pereira expresó:

> Si tengo que [responder] "¿De qué escuela venís?". [Diré]: "Yo vengo de la escuela de Teatro Eslabón". Eslabón ha sido una escuela en todo sentido, a nivel de formación y es una escuela de la que no terminas nunca. Al estar, al ser parte estás todo el tiempo formándote allí. Y hoy por hoy nosotros podemos, [de] alguna forma, para estas generaciones nuevas que están entrando, que se están acercando a Eslabón más no solo a los talleres, sino al elenco estable, de alguna manera, es como que esa cadena no termina nunca.[643]

Resulta pertinente señalar que los socios y/o espectadores entrevistados observan valores similares a los anteriormente descriptos. Olga Rocca, espectadora y socia de Eslabón desde hace más de 20 años, expresó que "trasciende un clima amistoso y de respeto"[644]. Francisco Astorga, músico y espectador del Teatro, señaló que:

> El vínculo entre los integrantes es excelente, sin dejar de lado que hay un nivel de exigencia alto para lograr el mejor resultado. Parece haber un equilibrio entre compañerismo y exigencia. Me gusta que sea así porque es bueno para todo, para saber relacionarse en un ambiente donde lo importante es que salga lo mejor posible la obra, pero a su vez con momentos de distensión.[645]

Con relación al tema, Betiana Cabrera, exalumna del taller de teatro para adolescentes, expresó que el vínculo entre los integrantes es "muy bueno, siempre nos escuchábamos y comprendíamos, teníamos un vínculo muy lindo"[646].

El hecho de que los miembros de Eslabón no posean educación formal en artes escénicas implica para Sorriba que los conocimientos aprendidos mediante la experiencia en la organización adquieran gran valor. En sus palabras, "es mucho lo que se aprende en una institución que tiene las características que tiene Eslabón de rigurosidad, autocrítica y exigencia. (...) por eso también es una escuela propiamente

[642] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 430.
[643] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 381.
[644] Parise, M. (18 de febrero de 2021). *Entrevista a Olga Rocca* [inédita]. Anexo 8.10.2.10, p. 512.
[645] Parise, M. (19 y 20 de febrero de 2021). *Entrevista a Francisco Astorga* [inédita]. Anexo 8.10.2.1, p. 492.
[646] Parise, M. (17 y 22 de febrero de 2021). *Entrevista a Betiana Cabrera* [inédita]. Anexo 8.10.2.4, p. 501.

dicha"[647]. Varios entrevistados señalaron que la formación de Eslabón trasciende lo artístico. Por ejemplo, Ligüera lo describió como "un lugar donde uno aprende mucho como persona, como artista y ser humano"[648].

5.2.1. La figura de Leonel Dárdano

La figura y el liderazgo de Dárdano resultan fundamentales en el sostén y el desarrollo de las actividades de Eslabón. "Más que importante creo que es esencial"[649], dijo Patricia Pereira. Es "el pilar fundamental"[650], aseguró Montenegro. Es "el eslabón más importante de esta cadena"[651], señaló Carolina Pereyra. "Es una figura muy fuerte"[652], expresó Gallero. Estas frases, entre otras afirmaciones de los entrevistados, permiten evidenciar cómo es percibido el director artístico por sus colegas.

Resulta pertinente destacar el rol de referencia que ocupa el director artístico en una institución cultural. Como explicó Pouso, "es una figura central, es eje"[653], es "como el capitán o la capitana de un barco"[654] que marca una impronta en el grupo

> por su carisma, su historia o [su vinculación directa] al mito fundante de la organización, es como en cualquier otra empresa u organización (...) No sólo define los lineamientos estéticos, muchas veces, de una compañía, por más que haya un grupo que lo respalde y que discuta, en general, en los grupos independientes [la toma de decisiones] es horizontal, no es que el director tenga la autoridad suprema sobre el resto, sino que alguien tiene que tomar las decisiones finales. No todas las decisiones son colectivas o pueden debatirse.[655]

El liderazgo puede definirse como el "proceso de dirigir e influir en las actividades laborales de los miembros de un grupo" y se compone de tres aspectos fundamentales: personas, poder e influencia (Stoner, Freeman & Gilbert, 1996, p. 514).

---

[647] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 464.
[648] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a Rosanna Ligüera* [inédita]. Anexo 8.10.3.3, p. 547.
[649] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 380.
[650] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 425.
[651] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 430.
[652] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 481.
[653] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, p. 757.
[654] Ídem.
[655] Ídem.

Las personas le otorgan poder al líder en tanto permiten que direccione sus actitudes y conductas mientras ayudan a definir su posición.

El líder cumple dos funciones fundamentales en el grupo: relativas a la tarea, como participar en la resolución de problemas y la coordinación, y relativas a mantener unido al grupo, como fomentar la motivación, participar en la mediación en desacuerdos y asegurar que las personas se sientan apreciadas. Para Edgar Schein, referente en psicología organizacional, el líder es el "[verdadero creador] de cultura" dado que "en torno a [él] se forma y evoluciona un grupo sobre el que [ejerce] una influencia determinante que modificará los modos de comportamiento y las formas de pensar" (en Thévenet, 1992, p. 67). En este sentido, el líder representa, además, el modelo a seguir, por ello su conducta debe ser ejemplar. (Stoner, Freeman & Gilbert, 1996)

La figura de Dárdano representa la fundación y la continuidad de la organización. En este sentido, Sorriba señaló que "es un capítulo aparte. Porque, de alguna manera, sigue teniendo el timón de ese barco y sabe a qué puertos quiere llegar". Es un "continuador de la búsqueda de Eslabón adaptándose a los tiempos que corren"[656], agregó el actor. Montenegro señaló que Dárdano "no sólo es uno de los fundadores, sino que siempre ha sido el líder natural del grupo"[657]. En el mismo sentido, Castillo expresó que Dárdano es "el alma *mater* no sólo porque es el realizador-director; sino porque su dedicación y entrega se ven en cada obra que realiza. Es un creador con todas las letras"[658].

Cabe destacar que Dárdano ha actuado como líder desde el momento fundacional de Eslabón. En este sentido, Sorriba recordó:

> era nuestro guía (...) tenía más claro todo lo que tenía que ver con el escenario, porque además era el que tenía más experiencia. (...) siempre nos trató de impulsar nuestro gusto por lo que tenía que ver con todas las ramas del arte, con la música, con la pintura, con la escultura, con la ópera, con un montón de cosas.[659]

Varios entrevistados resaltaron los amplios conocimientos artísticos y el "sentido estético" de Dárdano. Patricia Pereira señaló que "es un [hombre] muy entendido en el arte en general. (...) con mucha cultura artística, con mucho sentido estético, con mucho

[656] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 461.
[657] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 425.
[658] Parise, M. (12 de diciembre de 2020). *Entrevista a Nelson Castillo* [inédita]. Anexo 8.10.3,1, p. 522.
[659] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 452.

sentido armónico del arte"[660]. Además, dado el puesto que ocupa, su impronta se relaciona estrechamente con la producción de espectáculo. En este sentido, Rodríguez expresó que Dárdano es "sello de garantía. (...) es uno de los mejores creadores del país. Con su creatividad logra que los espectáculos sean particulares y destacables"[661].

Según los estilos de liderazgo, Dárdano se constituye como un líder democrático donde "su motivación es mayor y la originalidad también; el clima grupal es de menor sumisión, menor miedo y más afectivo; se da más mentalidad cooperativa" (Cortina, 2008, p. 112). Con relación a la toma de decisiones sucede en forma conjunta animado por el líder. Además es "muy objetivo, 'factico' en alabar y criticar" (op. cit., p. 113).

En este sentido, Patricia Pereira expresó que Dárdano "es la cabeza creadora de los productos artísticos [de] Teatro Eslabón. Si bien todos aportamos, porque es una persona con una capacidad de escucha muy grande"[662]. En la misma línea, Montenegro expresó que "las obras representadas son seleccionadas por todo el equipo, no solo por el director, pero a la hora de la puesta en escena es su visión la que prevalece, visión en la que todos confiamos plenamente"[663]. Alfonsina Astorga, señaló que la figura de Dárdano es muy importante y agregó:

> Sin Leonel no empieza el ensayo, nunca (pausa). Bueno, a veces capaz que sí, pero es como una figura muy esencial (pausa). Es la clase de persona que habla… Todos nos escuchamos cuando hablamos, pero habla Leonel es como otra cosa, ¿viste? No sé, siempre lo he percibido así. Es una persona que sabe mucho, es muy entendido del tema y además una excelente persona. Y sí, creo que es muy importante para todos nosotros. Y todo lo que hemos aprendido de él. Y además todo lo que él nos deja participar, ¿viste? No es que es esa persona que sí sabe mucho y se queda ahí siendo el rey del [mundo]… No, para nada. Siempre te da [lugar a la] participación y cabida.[664]

En línea con el planteo de la joven actriz, Dárdano es descripto por otros entrevistados también como un continuo pedagogo con gran capacidad de adaptación. Patricia Pereira expresó que "Leonel ha sido el maestro principal de todos nosotros. Todo lo que hemos aprendido y lo que aprendemos, Leonel tiene una cuota muy alta en

[660] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 380.
[661] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2017/05/18/el-teatro-eslabon-llevara-la-obra-mi-familia-al-xvi-encuentro-regional-de-teatro-del-interior/
[662] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 381.
[663] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, pp. 425 y 426.
[664] Parise, M. (4 de agosto de 2020). *Entrevista a Alfonsina Astorga* [inédita]. Anexo 8.10.1.13, pp. 444 y 445.

ese aprendizaje, en impartir ese aprendizaje"[665], "es una maravilla trabajar con él porque no parás de aprender nunca"[666], agregó. En la misma línea, Carolina Pereyra expresó: "Leonel más allá de ser nuestro director, es nuestro maestro, nuestro guía en este arte, es el eslabón más importante de esta cadena, ya que es la visión micro y macro de toda propuesta"[667].

Los años de experiencia y el alto nivel de involucramiento en las actividades, hacen que Dárdano conozca en profundidad el quehacer del Teatro. Correa señaló que el director artístico "es la persona que conoce el rincón más recóndito de la sala hasta lo que se hizo en el año 88 y lo que hicieron el año pasado, lo sabe todo Leonel, tiene todo en la cabecita"[668]. Asimismo, señaló que en oportunidades esta situación "conlleva a algunos perjuicios que pueden ser que todo recaiga sobre él y no eso no está bueno"[669].

Sin embargo, Sorriba señaló que

> No específicamente (...) todo el grupo se descansa en la actividad de Leonel porque [él] conoce más, por su experiencia o por tal, no, no es así. Los [demás integrantes] se han puesto al hombro el mantenimiento de la identidad de Eslabón en Canelones y lo logran, trabajan muy duro.[670]

Cabe señalar que algunos entrevistados confirmaron el amplio y detallado conocimiento de Dárdano al recurrir a él ante el desconocimiento de detalles: "Leonel te puede dar mucho más dato, que tiene mucha más memoria y también para atrás"[671] o "El que debe estar al tanto es Leonel"[672].

En definitiva, la importancia y labor de Dárdano en Eslabón puede considerarse una fortaleza y, a la vez, una amenaza. En tanto, su futura ausencia podría afectar la sostenibilidad de la organización. En este sentido, Montenegro expresó que Dárdano "es el director artístico por excelencia y a lo largo de los años no ha aparecido nadie que

[665] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 381.
[666] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 392.
[667] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 430.
[668] Parise, M. (15 de diciembre de 2020). *Entrevista a Oscar Correa* [inédita]. Anexo 8.10.3.2, p. 545.
[669] Ídem.
[670] Parise, M. (30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021). *Entrevista a Carlos Sorriba* [inédita]. Anexo 8.10.1.14, p. 461.
[671] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 396.
[672] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 428.

pueda ocupar su rol. Para los demás miembros del grupo él es el gran referente"[673]. En la misma línea Gallero señaló: "Leonel es insustituible en Eslabón"[674].

Consultado sobre el tema, Dárdano expresó:

> Me preocupa la continuación de Eslabón, pero estoy seguro de su desarrollo futuro, ya que el actual equipo es capaz de llevar adelante las actividades como lo hace en el día de hoy. (...) Hay varios de los integrantes actuales que podrían cumplir ese rol, por su experiencia en la gestión y en lo artístico.[675]

El asunto de la posible ausencia de Dárdano en Eslabón no ha sido hablado entre los miembros del Teatro. Lucas expresó que "esto debe tratarse entre todos [los integrantes] y el día que ello esté por suceder o suceda"[676].

La figura de Dárdano es respetada y admirada fuera y dentro de Eslabón. Los integrantes de otros grupos teatrales señalan, por ejemplo, que "su calidad artística trasciende a su grupo y es espejo al que varios miramos"[677], expresó Buschiazz. En la misma línea, Golovchenko aseveró: "Lo conozco, lo respeto, lo admiro, lo quiero. Es excelente director y mejor persona. No puedo pensar en el Eslabón sin su impacto, discreto pero incisivo, en la trayectoria del grupo"[678]. Alejandra Weingle, fundadora y miembro del Grupo Babilonia, expresó: Dárdano es "de suma importancia en las decisiones artísticas del grupo, sus aportes técnicos y creativos son muy relevantes para los espectáculos. Pero como en todo grupo, cada integrante es un engranaje esencial para que funcione bien"[679]. Fernández expresó que si le preguntasen: "¿podría ser Eslabón lo que es sin la presencia de Leonel? La respuesta, sin menospreciar a los demás compañeros, es muy simple: no"[680]. Pouso, por su parte, señaló: "siempre Leonel Dárdano que es como un poco la figura con la que se asocia naturalmente al Teatro Eslabón, es una persona que tiene una excelente reputación"[681].

---

[673] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 425.
[674] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 481.
[675] Parise, M. (18, 19 y 20 de febrero de 2021). *Entrevista a Leonel Dárdano - cuarta* [inédita]. Anexo 8.10.1.5, p. 372.
[676] Parise, M. (15 de febrero de 2021). *Entrevista a Micaela Lucas* [inédita]. Anexo 8.10.1.11, p. 436.
[677] Parise, M. (5 de enero de 2021). *Entrevista a Roberto Buschiazz* [inédita]. Anexo 8.10.6.9, p. 703.
[678] Parise, M. (11 de enero de 2021). *Entrevista a Estela Golovchenko* [inédita]. Anexo 8.10.6.8, p. 700.
[679] Parise, M. (17 de enero de 2021). *Entrevista a Alejandra Weingle* [inédita]. Anexo 8.10.6.1, p. 659.
[680] Parise, M. (22 y 23 de febrero de 2021). *Entrevista a Alfredo Fernández* [inédita]. Anexo 8.10.3.8, p. 566.
[681] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, p. 755.

Asimismo, Dárdano es reconocido y valorado por los socios de Eslabón quienes resaltan su dedicación y trayectoria. El director artístico es "un lujo en Canelones"[682], señala Gilino.

5.3. Análisis de los procesos y herramientas comunicacionales

El término *comunicación* deriva del griego *comunicatio* que significa "poner en común, compartir", término del que también derivan las palabras *comunión* y *comunidad* (Aguado Terrón, 2004, p. 12). La comunicación es esencialmente "a su nivel más básico, relación, es decir, algún tipo de encuentro entre dos elementos o unidades diferenciadas" (ídem).

Si se comprende a las organizaciones como redes de relaciones, la comunicación es un proceso de gestión necesario para mantener la coordinación, que busca superar la fragmentación dada por la división jerárquica y funcional. Y, en este sentido, resulta pertinente señalar que las organizaciones se comunican en todo momento, cuando emiten mensajes y cuando callan (Andrade en Fernández Collado, 2002; Brandolini & González Frígoli, 2009).

La gestión de la comunicación organizacional, entonces, puede definirse como el conjunto de técnicas y actividades que facilitan la circulación de mensajes que se intercambian entre los miembros de la organización y su entorno con el objetivo de influir en las opiniones y conductas de los públicos internos y externos de la organización. La comunicación organizacional se vuelve estratégica cuando sirve de medio para el cumplimiento de la misión y de los objetivos organizacionales y para la creación de significado en las acciones dirigidas a diferentes públicos.

Para analizar la comunicación organizacional de Teatro Eslabón se realizará una división según los públicos a los que se dirige: interna y externa, y, en tercer lugar, en el caso de Eslabón vale referirse a los mixtos como los socios y alumnos. A los efectos de ordenar el siguiente análisis se incluirá la comunicación con estos en el apartado 5.3.1 "Comunicación interna"[683], dado los contenidos y la cercanía con los miembros de la organización. En esta línea, Patricia Pereira expresó que "de alguna forma, los socios

[682] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a María del Carmen Gilino* [inédita]. Anexo 8.10.2.6, p. 505.
[683] Consultar apartado 5.3.1. "Comunicación interna", p. 179.

son parte de la institución, entonces podríamos decir que tiene que ver más con una comunicación interna entre todos los integrantes de una misma institución"[684].

5.3.1. Comunicación interna

El concepto de comunicación interna refiere a una serie de actividades que lleva adelante una organización para

> la creación y mantenimiento de buenas relaciones con y entre sus miembros, a través del uso de diferentes medios masivos de comunicación que los mantengan informados, integrados y motivados para contribuir con su trabajo al logro de los objetivos organizacionales. (en Fernández Collado, 2002, p. 12)

Además, es una de las principales herramientas de las organizaciones para transmitir e interiorizar sus valores, visión, objetivos, tareas y problemas a resolver. Esto contribuye a que los miembros estén alineados con la estrategia corporativa y que los equipos sean efectivos y productivos para alcanzar con éxito los objetivos definidos. El desafío de las organizaciones es comprender e invertir en este intangible tan valioso.

Alejandra Brandolini & Martín González Frígoli, por su parte, la definen como la comunicación dirigida a los públicos internos con el fin de generar un entorno productivo, armonioso y participativo. Agregan que el público interno adquiere una posición pendular, en tanto que se encuentra dentro y fuera de la organización, y al terminar la jornada laboral interactúan con otras personas del exterior de la organización. Debe entenderse que el público interno es el primer vocero de la organización, por ello la comunicación interna y externa debe ser coherente para reflejar y formar una imagen organizacional sólida (2009). Una buena comunicación interna es el punto de partida para generar una buena estrategia de comunicación externa.

En resumen, la comunicación interna posee cuatro principales funciones, objetivos o dimensiones: informativa, sentido, cambio y productividad. (Brandolini & González Frígoli, 2009; Ritter, 2008;[685])

Cabe destacar que cuando se consultó a Patricia Pereira, referente del área, sobre la gestión de la comunicación interna habló solamente de la comunicación con los socios. Se obtuvo información sobre la comunicación con los demás públicos internos a través de repreguntas.

---

[684] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 404.

[685] Jaén et. al. En línea: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2010122

5.3.1.1. Comunicación con públicos internos

Tal y como se analizó en el apartado 4.2 "Identificación y jerarquización de públicos"[686], se identifican en la categorización interna a la Comisión directiva, la compañía teatral y el cuerpo docente. Dichos órganos están integrados por las mismas personas por ello, a los efectos de este trabajo, se utilizará indistintamente el término *miembros* o *integrantes*.

La comunicación interna es comprendida, predominantemente, por los miembros desde su función informativa. En cuanto a la direccionalidad, la comunicación generalmente es horizontal con instancias de verticalidad descendente. Tal y como se analizó en el apartado 3.3 "Estructura organizacional"[687], la diferenciación jerárquica es casi nula. Con relación a ello, Alfonsina Astorga expresó que "las opiniones de todos siempre son tomadas en cuenta"[688], incluso las de los integrantes de menor edad y trayectoria en la organización. Patricia Pereira también expresó que cuando ingresó al elenco los compañeros mantuvieron "la postura abierta de escucharnos, de escuchar lo que teníamos nosotros para decir, de escuchar lo que nosotros teníamos para aportar (...) desde el punto de vista de la gestión y desde el punto de vista artístico"[689].

Tal y como demuestran numerosos estudios, entre los que se destacan las investigaciones de la Escuela de Palo Alto a mediados del siglo XX, "la comunicación no sólo tiene lugar cuando es intencional, consciente o eficaz" (Watzlawick, Beavin Bavelas & Jackson, 1995, p. 51). Tampoco es solamente verbal, sino que puede manifestarse de forma no verbal (ídem). Durante una interacción más del 90% de la información transmitida es no verbal. Entendiendo por esta el intercambio de información basado "en los movimientos del cuerpo, de la cara, de las manos, el lugar que los interlocutores ocupan en el espacio, los elementos que conforman la apariencia personal, la entonación de la voz, el ritmo y las inflexiones del discurso" (Fernández Collado, 2002, p. 69).

En esta línea, resulta importante analizar la comunicación no verbal entre los miembros de Eslabón. Las actividades desarrolladas por el Teatro, como la producción de espectáculos (lectura de textos, ensayos, reuniones y funciones), el dictado de talleres y las reuniones de la Comisión directiva, implican que los miembros de la organización

[686] Consultar apartado 4.2. "Identificación y jerarquización de públicos", p. 150.
[687] Consultar apartado 3.3. "Estructura organizacional", p. 110.
[688] Parise, M. (4 de agosto de 2020). *Entrevista a Alfonsina Astorga* [inédita]. Anexo 8.10.1.13, p. 445.
[689] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 378.

compartan el espacio físico lo que contribuye al intercambio interpersonal. En estas instancias la comunicación trasciende lo exclusivamente lingüístico e incluye otras dimensiones como la *kinesia* (lenguaje corporal, expresiones faciales y corporales), *proxemia* (uso del espacio físico) y paralingüística (tono, volumen y ritmo de la voz, silencio).

Según se pudo observar en la observación participante desarrollada por la autora en febrero de 2021 y en anteriores visitas[690] (2010 y 2016), el vínculo entre los miembros de Eslabón puede describirse como cercano y respetuoso. Predomina el contacto físico (abrazos y besos en la mejilla) y se observan gestos de complicidad, escucha y admiración (miradas, muecas, poses). A nivel paralingüístico, por ejemplo, el tono y volumen denotan respeto. Cabe señalar que esta modalidad se vio afectada por las medidas sanitarias tomadas por el gobierno ante la llegada del Covid-19 al país, lo que significó la cancelación de los encuentros presenciales desde marzo hasta julio de 2020. En cuanto a las temáticas abordadas, predominan las laborales aunque están presentes las personales. A modo de ejemplo, en la observación participante Lucas le comentó a Montenegro sobre la aprobación de exámenes educativos, esta última la felicitó y se alegró por la noticia.

Según los entrevistados también se utiliza la comunicación mediada, predominantemente a través de dos grupos de mensajería instantánea (WhatsApp): Eslabones de sala y Eslabones. Los nombres son funcionales e identifican a la organización a través de un término similar a un gentilico: *eslabones*, aquellos que forman parte de Eslabón. El primer grupo está integrado por los miembros activos de la organización, aquellos presentes en el día a día. El grupo es activo, se comunican todos los días por diferentes motivos, "ya sea por motivos puntuales de la sala, para pasarnos material, para conversaciones banales, para preguntarnos cómo estamos. (...) ahí nos saludamos para los cumpleaños, nos decimos barbaridades, etcétera, como cualquier familia"[691], expresó Patricia Pereira. Es decir, las temáticas son predominantemente laborales, como contenidos operativos y artísticos, aunque también se abordan asuntos personales. El segundo grupo, denominado Eslabones, incluye a los "viejos eslabones" y su frecuencia de uso es menor.

[690] La autora de este trabajo visitó la sede de Eslabón en 2010 en el marco del taller de teatro de EMAO (actual Centro Cultural Canelones), taller dictado por Dárdano. En 2016, la autora participó en una función de la obra *Mi familia*.
[691] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 407.

Según expresa Gallero, el representante de Eslabón frente a ATI, no se reúne de forma frecuente con sus compañeros. Señala que están "tan compenetrados (...) que ya sabemos lo que pensamos. Y si tenemos algunas dudas me comunico por teléfono y allá marcho. No quiere decir que no vaya nunca, voy sí, voy de vez en cuando"[692].

El clima organizacional, también llamado ambiente o clima laboral, es un factor clave en el desarrollo organizacional, y su estudio en profundidad, diagnóstico y gestión incide de manera directa en el éxito organizacional. Leonardo Schvarstein, experto y consultor sobre psicología organizacional, plantea que el clima laboral "está determinado por el conjunto de factores vinculados a la calidad de vida dentro de una organización" (2000, p. 111). Según se concluye del discurso de los entrevistados el clima organizacional es ameno predomina el respeto, la confianza y la cooperación. En esta línea, Alfonsina Astorga expresó que uno de los factores que la llevaron a comenzar los talleres de teatro para adolescentes en Eslabón fue el ambiente: "me gusta ese teatro, tuve muy buenas experiencias y fue una gran parte de mi vida y lo es. Pasé mucho tiempo ahí adentro (...) tenía ganas de volver a estar ahí, me gusta el ambiente"[693].

5.3.1.2. Comunicación con públicos mixtos

Tal y como se expresó anteriormente, los públicos mixtos de Eslabón están conformados por socios y alumnos. La comunicación con los socios es predominantemente unidireccional, desde la organización hacia los socios. La herramienta más usada era el boletín informativo impreso que se entregaba mensualmente, a través de la cobradora, al hogar de cada socio y cuyo contenido son los espectáculos y actividades culturales del próximo mes. Sin embargo, según manifestaron algunos socios, el boletín llegaba a destiempo, cuando las actividades ya habían sucedido. A partir de esta situación, la organización creó a mediados de 2020 un grupo de WhatsApp llamado "Socios de Teatro Eslabón", en el que comparte las novedades sobre espectáculos y actividades. No obstante, el grupo está configurado para que solamente pueda escribir el administrador. Es decir, los demás integrantes no puedes contestar, lo que evidencia la unidireccionalidad que concibe la comunicación con este público, entendiendo a los socios como meros receptores pasivos de sus mensajes.

[692] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 480.
[693] Parise, M. (4 de agosto de 2020). *Entrevista a Alfonsina Astorga* [inédita]. Anexo 8.10.1.13, p. 442.

Cuando se consultó a los socios acerca de cómo se contactaban con la organización en caso de preguntas contestaron que "si tuviera [consultas] creo que buscaría alguna forma directa de llegarle a alguno de sus integrantes"[694]. Lo que permite deducir que los integrantes de Eslabón se constituyen como referentes de la organización para los socios.

Según expresó Patricia Pereira, en algunas ocasiones, se llamó telefónicamente a los socios para "reforzar" la información del boletín, "no lo hacemos con todas las actividades del mes, sino cuando hay algo puntual"[695].

Además, algunos socios, aquellos que asisten a espectáculos y actividades de Eslabón, se comunican de forma interpersonal con los miembros de la organización, sobre todo con aquellos que atienden la boletería y ropería. Cabe señalar que en los 36 años de existencia de la organización no se han realizado encuestas de satisfacción a los socios.

Por su parte, la comunicación con los alumnos es predominantemente interpersonal dado que los talleres se desarrollan de forma presencial en la sede de la organización. Los talleres son instancias privadas, sin la presencia de terceros, "porque al momento del proceso creativo, del proceso de expresión de trabajo, eso condiciona completamente. No es lo mismo para un niño que lo esté viendo el padre [a] que no, o mucho más para un adolescente"[696], expresó Patricia Pereira. En el marco de la investigación los entrevistaron no se refirieron a ningún canal directo mediado con los alumnos.

En cuanto a los contenidos de la comunicación, son principalmente relacionados con las artes escénicas y el funcionamiento de los talleres (modalidad, horario), aunque también se abordan temas personales.

Además, algunos alumnos asisten a funciones y actividades de Eslabón, lo que refuerza la comunicación interpersonal. Desde Eslabón se incentiva la participación con entrada gratis a eventos propios de la compañía y con significativos descuentos para espectáculos invitados, "porque teatro no solamente se aprende haciendo, sino viendo"[697], expresó Patricia Pereira.

---

[694] Parise, M. (19 de febrero de 2021). *Entrevista a María Vigo Rocca* [inédita]. Anexo 8.10.2.11, p. 516.
[695] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 404.
[696] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 400.
[697] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 399.

Las carteleras son otra herramienta al servicio de la comunicación con públicos mixtos. Existe una cartelera interna ubicada en el *hall* de la sede donde se publica información sobre los talleres y actividades, "tratamos de siempre tener la cartelera con toda la actividad mensual también para [que] quien venga a ver una obra pueda [enterarse de todas las actividades]"[698], expresó Patricia Pereira. Cuando se visitó la sede el 25 de febrero de 2021, existían dos afiches sobre la situación sanitaria a raíz del Covid-19: uno creado por la organización y otro sin autor. En la fachada de la sede se encuentra la cartelera externa donde se publica información de la actividad del día o la próxima, "se actualiza actividad a actividad"[699], según Patricia Pereira. Sin embargo, durante la visita a la sede se observó que estaba vacía. Lo que resulta incoherente dado que las inscripciones a los talleres y las reservas para la obra *La mujer puerca* ya se encontraban disponibles.

Asimismo, las cuentas de Eslabón en las redes sociales representan otro canal de comunicación entre la organización y los socios, al igual que con los alumnos.

5.3.2. Comunicación externa

La comunicación externa puede definirse como el conjunto de mensajes, emitidos por la organización, destinados a sus diferentes públicos externos, con el objetivo de mantener o mejorar sus relaciones con ellos, proyectar una imagen favorable o promover sus servicios o productos (Andrade en Fernández Collado, 2002).

Según se deduce del discurso de los entrevistados, para los integrantes de Eslabón, la comunicación externa se reduce a relaciones con los medios. Cuando se consultó a Patricia Pereira cómo se gestionaba la comunicación externa expresó "la comunicación externa tenemos mucha llegada con los medios de comunicación de Canelones a la hora promocionar nuestras actividades"[700]. La información sobre el vínculo con otros públicos externos se consiguió a través de repreguntas.

Asimismo, se puede concluir que la comunicación es entendida por la organización únicamente desde su función informativa. Con relación a la modalidad, Eslabón prioriza la comunicación interpersonal (no mediada) caracterizada por la bidireccionalidad. Sin embargo, cuando recurre a la comunicación mediada es unidireccional.

---

[698] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 405.
[699] Ídem.
[700] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 403.

Eslabón cuenta con algunas herramientas de producción editorial, como afiches y programas de mano, y otras herramientas como *roll ups*, que utiliza en la sala y eventos externos. Patricia Pereira expresó que a lo largo de la trayectoria del Teatro se han elaborado "diferentes tipos de publicidades, ya sea pegando afiches, entregando volantes"[701].

A continuación se analizarán los procesos comunicativos de Eslabón con cada *stakeholder* externo: espectadores, docentes y artistas terceros, organizaciones del sector, medios de comunicación e instituciones educativas.

5.3.2.1. Comunicación con los espectadores

La comunicación con los espectadores es bidireccional y predominantemente interpersonal (cara a cara), sobre todo cuando asisten a espectáculos y actividades del Teatro. Los contenidos son principalmente relacionados con la oferta cultural de la organización: reseñas, horarios y precios de espectáculos propios, espectáculos invitados y actividades.

Las carteleras, las cuentas en las redes sociales, los teléfonos de contacto, los programas de mano y los afiches representan otros medios y herramientas de comunicación entre la organización y sus espectadores.

5.3.2.2. Comunicación con docentes y artistas terceros

La comunicación con docentes y artistas terceros, aquellos a quienes les puede interesar alquilar la sala de Eslabón para desarrollar sus talleres y presentar sus espectáculos, se lleva a cabo de forma reactiva y predominantemente mediada (teléfonos, mensajería instantánea y correo electrónico). Cuando un docente o artista se interesa le brindan información sobre disponibilidad y costos. Una vez concretado el alquiler la comunicación también es interpersonal. En algunas ocasiones Eslabón se comunica con los representantes de los artistas y no con ellos directamente. La dirección de correo electrónico eslabonteatro@gmail.com es gestionada por todos los miembros.

5.3.2.3. Comunicación con organizaciones culturales

La comunicación con organizaciones culturales se lleva a cabo también de forma reactiva y predominantemente mediada (teléfonos, mensajería instantánea y correo electrónico). Cuando una organización le interesa alquilar el espacio para presentar sus

[701] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 405.

espectáculos o muestras le brindan información sobre disponibilidad y costos. Una vez concretado el alquiler la comunicación también es interpersonal.

5.3.2.4. Comunicación con organizaciones del sector

La comunicación con la ATI, las salas y elencos asociados, se lleva a cabo predominantemente en los Encuentros regionales de Teatros del Interior y la Bienal de Teatros del Interior, donde predomina la comunicación interpersonal. Tal y como se planteó anteriormente estas instancias son de gran importancia y valor para los miembros del teatro independiente del interior. Particularmente con la ATI, Eslabón se comunica cuando desea transmitirle inquietudes, predomina el correo electrónico, llamadas telefónicas y mensajería instantánea, o encuentros interpersonales si la situación lo amerita.

Eslabón no se comunica a nivel organizacional con la SUA dado que no es socio. Solamente algunos de sus miembros lo son. Lo mismo sucede con la FUTI, dado que la federación representa a salas y elencos de Montevideo.

5.3.2.5. Comunicación con organizaciones gubernamentales

La comunicación con organizaciones gubernamentales es predominantemente con el nivel departamental y municipal, y responde al interés de generar acuerdos y convenios. En esta línea, Patricia Pereira expresó: "Siempre que tenemos reuniones con el municipio lo hacemos en un contexto de reunión, donde estemos todos los integrantes del grupo, para conversar las cosas en conjunto"[702] y agregó: "Es muy bueno el relacionamiento tanto con el municipio como con la intendencia"[703].

5.3.2.6. Comunicación con los medios de comunicación

Las relaciones con los medios masivos de comunicación se centran en el contacto para promocionar espectáculos y actividades propias, espectáculos invitadas, inscripciones a talleres y otras actividades. Eslabón presenta sus actividades a través de comunicados de prensa y entrevistas. Algunas surgen por interés de los medios, lo que permite concluir que Eslabón es referente en temas culturales.

Patricia Pereira señaló que "los medios de prensa de Canelones son nuestro principal, junto con las redes sociales, son nuestro principal medio de difusión (...) le debemos gran parte de la comunicación externa a los medios de comunicación de

[702] Parise, M. (14 de diciembre de 2020 y 15 de enero de 2021). *Entrevista a Patricia Pereira - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.8, p. 421.
[703] Ídem.

Canelones"[704]. Y agregó: "por suerte tenemos una muy buena relación con todos los medios y una muy buena cobertura ya sea porque nosotros les hacemos llegar la información o porque ellos nos vienen a pedir información"[705]. Ella es la principal vocera desde 2017 apropiadamente, antes lo fue Dárdano. En esta línea, cabe destacar que en el buscador Google se encuentran notas de prensa más variadas si se escriben dichos apellidos o el nombre de la ciudad (Canelones) junto a las palabras *teatro* y *eslabón*.

Como resultado de un *clipping* de medios se puede concluir que el Teatro mantiene vínculos estables con los principales medios locales: diario *Hoy Canelones*, portal digital *Canelones Ciudad Portal*, programa "El Surtidor" (*Canal 8*) y programa "Capital Noticias" (*Canal 8*). Asimismo, en desde octubre a diciembre de 2019 Patricia Pereira participó, en representación de Eslabón, durante tres oportunidades[706] en la columna sobre teatro del programa "Mirada joven" de *Radio Canelones* (1570 AM). Sin embargo, la transmisión del programa se canceló en diciembre de dicho año.

En cuanto a vínculos con otros medios, Eslabón ha aparecido escasamente en el programa Enfoque Regional TV, creado por la Comuna Canaria. Cuando se desarrollan los Encuentros regionales de Teatros del Interior y la Bienal de Teatros del Interior, por ejemplo, Eslabón es nombrado o entrevistado en medios locales del lugar como diario *El Telégrafo* (Paysandú), portal *Durazno digital*, diario *El Acontecer* (Durazno) y portal digital *Mate Amargo*, diario digital *Tarariras Hoy* (Colonia). En los medios montevideanos aparece como participante de la Bienal de Teatros del Interior o los Premios Florencio, como sala que presenta espectáculos reconocidos o como elenco del interior que presenta una obra en una destacada sala montevideana (diario *El País*, diario *La Diaria*, semanario *Brecha* y portal *LaRed21*).

A modo de comparación, otros grupos también aparecen en medios de comunicación montevideanos (diario *La Diaria*, diario *El País*) con motivo de la participación en los Premios Florencio o el Festival Cercanías: Teatro Sin Fogón, Imaginateatro y Decartón.

[704] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 403.
[705] Ídem.
[706] Programa "Mirada joven". En línea: https://www.ivoox.com/podcast-mirada-joven_sq_f1759498_1.html

Con relación a los voceros organizacionales, desde 2010 hasta 2016, aproximadamente, Dárdano se desempeñó como tal[707]. Las entrevistas en ocasiones tuvieron como locación el Complejo Cultural Politeama, dado que el director artístico de Eslabón se encontraba trabajando allí durante el día. Además, los medios aprovechaban la instancia para entrevistarlo sobre asuntos del Complejo. A partir de 2016, aproximadamente, Patricia Pereira, Montenegro, Carolina Pereyra y Rodríguez comenzaron a desempeñarse como voceros, a veces en conjunto y otras en forma individual. Predominan, de todos modos, las entrevistas a Patricia Pereira. Cabe señalar que las locaciones han sido variables, inclusive, se repite la situación anteriormente descripta con relación a la locación del Complejo Cultural Politeama. Asimismo, no siempre está presente la identidad visual o ambiental de Eslabón, y cuando lo hace, en la mayoría de los casos, aparece el imagotipo antiguo pintado en el callejón de la sede. Asimismo, el archivo fotográfico de los medios (predominantemente diario *Hoy Canelones*[708] y *Canelones Ciudad Portal*[709]) contiene fotografías del mencionado espacio.

En cuanto a la comunicación no verbal, cabe señalar que en las entrevistas audiovisuales los voceros se muestran cómodos y agradecidos por la presencia de los medios de comunicación. Miran al entrevistador o a la cámara de forma indistinta. Se ubican generalmente de frente a la cámara o al lado del entrevistador, si este aparece en el plano. También se observa cita familiaridad entre los voceros y los periodistas, dado que se utilizan los nombres de pila al hablar. Cuando se encuentran presente dos voceros organizacionales, se ubican generalmente de costado (a la misma altura) y se observan gestos de complicidad (miradas y risas) y aseveración (acentuaciones con la cabeza).

5.3.2.7. Comunicación con las instituciones educativas

La comunicación con las instituciones educativas es muy esporádica, se destaca la participación en varias ediciones del Encuentro Interliceal de Teatro, evento organizado por el Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta". Sin embargo, la última participación del Teatro, según notas de prensa, fue 2017. Además, en el escenario de Eslabón se han llevado a cabo muestras finales del grupo de Teatro de la Escuela N.º

[707] Se analiza el fenómeno a partir de 2010 dado que es la fecha más antigua de las noticias y entrevistas relacionadas con Eslabón en los medios masivos de comunicación.
[708] Diario *Hoy Canelones*. En línea: https://hoycanelones.com.uy/web/2020/12/11/con-la-actriz-patricia-pereira-acerca-de-la-actualidad-del-teatro-eslabon/
[709] *Canelones Ciudad Portal*. En línea: https://canelonesciudad.uy/a-traves-de-los-mares/

221 “Paul Harris” e instituciones educativas no formales como Espacio Minga, Guadalupe Club Canelones y Ballet Folklórico Canelones. Sin embargo, la planificación de los vínculos con estos públicos no es estratégica.

En la misma línea, Mirza y Ahunchain señalan la importancia de los vínculos con las instituciones educativas en el marco de la formación de públicos. El primero expresó que “la educación justamente es la institución que permite que una sociedad transmita no solamente un idioma y una serie de datos culturales, sino también una herencia, ideales, valores, una tradición que incluye el arte”[710].

5.3.3. Presencia digital

En un mundo cada vez más interconectado la presencia digital de las organizaciones y empresas ha ganado un papel fundamental. Solo basta con pensar que se hace cuándo se desea encontrar información o datos: se recurre a internet. En este marco resulta crucial que las organizaciones conozcan y gestionen profesionalmente su presencia digital, dado que todas las organizaciones existen en el mundo digital, más allá de que lo deseen o no, solo basta que un usuario hable de ellas.

A continuación se analizará la presencia digital de Eslabón. Se decidió incluir dicha información en un apartado diferente dado que forma parte de la comunicación interna y externa.

Los resultados de búsqueda del nombre de la en Google son los siguientes[711]. Al escribir “teatro eslabón” sugiere la búsqueda “teatro eslabón canelones”, una vez escritos los primeros nueve caracteres (teatro esl). Al escribir las dos palabras completas aparecen tres opciones: “teatro eslabon canelones”, “teatro eslabon canelones uruguay” y “Teatro Eslabón, José Batlle y Ordóñez, Canelones Departamento de Canelones”. Cuando se ejecuta la búsqueda “teatro eslabón” los resultados de la primera página son: Google Maps, Facebook, MFacebook, Alternativa Teatral, Socio Espectacular, diario *Hoy Canelones*, Cartelera, Chasque.net y Twitter.

Eslabón cuenta en Google Maps con una ubicación, lo que permite acceder a información de contacto e indicaciones para llegar a la sede. Al 19 de marzo de 2021 cuenta con 61 comentarios que promedian las 4,1 estrellas. La ubicación cuenta con el teléfono celular de contacto de la organización. En la ubicación de Google Maps también existen fotografías con resolución media y media-baja subidas por usuarios

[710] Parise, M. (16 de junio de 2020). *Entrevista a Roger Mirza* [inédita]. Anexo 8.10.7.1, pp. 714 y 715.
[711] La elaboración de los siguientes resultados se basa en múltiples búsquedas desde diferentes dispositivos, de diferentes propietarios.

ajenos a la organización. Las actividades retratadas son presentaciones y obras invitadas. En ningún caso se trata de obras producidas por la compañía teatral de Eslabón. Asimismo, la fotografía que se visualiza en primera posición no representa estratégicamente las actividades ni productos/servicios de Eslabón: butacas de la sala vistas desde el escenario con personas de pie en el centro. Cabe señalar que están relacionadas por error fotografías de juegos de madera (banquetas, sillas y mesas) y de la plaza de juegos infantiles ubicada a 160 metros de la organización.

En Facebook el Teatro cuenta con una *fanpage* desde 2012 cuyo nombre es Teatro Eslabón y cuya dirección es teatro.eslabon.canelones. Al 19 de marzo de 2021 la *fanpage* contaba con 5822 seguidores. Teniendo en cuenta que la organización cuenta con cien socios el número de seguidores es alto. Con relación a las publicaciones, la mayoría promedian 15 *likes*, 5 comentarios y 5 veces compartido.

La imagen de perfil es el isotipo de la organización. Sin embargo, el tamaño no es el adecuado lo que lleva a que en la miniatura no se visualice completamente. La imagen de portada corresponde al *flyer* digital de talleres de teatro para adolescentes. Ambos contenidos se encuentran en baja resolución. En la sección información se encuentran la dirección, los teléfonos de contacto, la dirección de *mail* y una pequeña descripción de la organización y su historia.

En dicha cuenta se comparten predominantemente afiches e imágenes sobre espectáculos y actividades del Teatro, *links* de notas de prensa de los medios de comunicación (diario *Hoy Canelones*, portal *Canelones Ciudad*, programa "El Surtidor" y "Capital Noticias") y, en menor medida, videos. Es gestionado por Patricia Pereira y Montenegro.

Se observó que la actualización de contenidos en la *fanpage* es irregular, responde en general a la promoción de espectáculos y actividades. La redacción responde a un estilo informal donde predominan palabras como *queridos amigos* y *los esperamos*. Los afiches no poseen un estilo definido ni un tamaño estándar, se utilizan diferentes diseños, colores y tipografías. En ocasiones la calidad no es alta y las imágenes están *pixeladas*. Tampoco se respeta la adaptación cromática del imagotipo y se escribe el nombre de la organización con otra tipografía. Se pueden ver ejemplos en el Anexo 8.3 "Aplicaciones del imagotipo y el isotipo"[712].

[712] Consultar Anexo 8.3. "Aplicaciones del imagotipo y el isotipo", p. 269.

Algunos de los miembros de Eslabón, como Patricia Pereira, Montenegro, Carolina Pereyra, Sorriba, Alfonsina Astorga, Jozami y Gadola comparten en sus perfiles personales la mayoría de las publicaciones de la *fanpage* e invitan a sus amigos a visualizar los contenidos y/o participar en las actividades del Teatro. Lo que refuerza la conclusión planteada anteriormente, los miembros de la organización se constituyen como referentes.

Cabe destacar que existe una cuenta cuyo nombre es Teatro Eslabón II[713], las últimas publicaciones son de marzo de 2012, por lo que se supone que se trate de una *fanpage* previa a la actual, sin embargo, continúa visible.

En dicha red social se encontró que cuando artistas invitados y espectadores publican contenidos (fotografías y videos) y agregan la ubicación, las publicaciones se redireccionan a otra *fanpage*: Teatro Eslabón[714]. En la investigación no se pudo identificar la persona que gestiona la cuenta.

En el buscador de esta red social al escribir el nombre de la organización o el hashtag #teatroeslabon se encuentran fotografías, afiches y videos de los medios masivos locales (diario *Hoy Canelones*, portal *Canelones Ciudad*, programa "El Surtidor" y programa "Capital Noticias"), de artistas terceros y espectadores que visitan la sala.

En Instagram la organización posee una cuenta llamada Teatro Eslabón (@teatroeslabon). Al 23 de marzo de 2021 el perfil contaba con 749 seguidores y la mayoría de sus publicaciones promedian 15 *likes* y 3 comentarios.

La imagen de perfil es el isotipo de la organización, el tamaño no es el adecuado lo que lleva a que en la miniatura no se visualice completamente. El resumen de la biografía consiste en un *link* del video de la obra *La edad de la ciruela* en la plataforma YouTube. Sin embargo, el link no se encuentra acortado o identificado, su contenido se describe una vez se ingresa en él. Cuenta con seis historias destacadas cuya portadas son uno de los contenidos, los nombres son extensos y no permiten leer a primera vista el contenido: Talleres 2021, Talleres 2020, Temporada talle[715], Temporada julio, Temporada-abril y Talleres 2019.

En el *feed* se comparten predominantemente afiches e imágenes sobre espectáculos y actividades del Teatro que, tal y como se señaló anteriormente, no

[713] La URL de la cuenta Teatro Eslabón II es https://www.facebook.com/teatro.eslabonii
[714] La URL de la *fanpage* Teatro Eslabón es https://www.facebook.com/pages/Teatro-Eslab%C3%B3n/103624979725240
[715] Cabe aclarar que no se trata de un error de tipeo, es el nombre de la historia destacada.

responde a un diseño o estética uniforme. En la sección de IGTV se encuentran los videos de #Culturaencasa. Se observó que la actualización de contenidos en la cuenta es irregular y posee las mismas características que las publicaciones en la *fanpage* de Facebook. Es gestionado por Lucas y Alfonsina Astorga. En la sección de etiquetas existen fotografías publicadas por el portal *Canelones Ciudad*, diario *Hoy Canelones*, Red Canaria, Espacio Minga, Gente Sin Nombre, Librería Ganesha (Canelones), Planeta Azul Teatro, programa radial "Mirada joven" y Colectivo Yeso (espacio musical canario).

En el buscador de esta red social al escribir el nombre de la organización o el *hashtag* #teatroeslabon se encuentran fotografías y afiches de artistas terceros y espectadores que visitan la sala.

En la plataforma YouTube Eslabón no cuenta con un canal oficial. Los contenidos que aparecen relacionados con la organización fueron subidos por medios masivos, artistas terceros y espectadores. Cabe destacar que en el canal privado de Patricia Pereira (pereirapsorriba) se encuentra cargado el video de la obra *La edad de la ciruela*, cuyo *link* se encuentra en la biografía de Instagram.

También existe un canal llamado Supernonalinaa donde se encuentra el video de la obra *Cabaret trágico*, fragmentos audiovisuales de la obra *Los clowns van a Marte* y el video de Rodríguez en el marco del *hashtag* #Culturaencasa. Se desconoce la identidad de quien administra el canal y si cuenta con la autorización de la organización para subir dichos contenidos.

En la red social Twitter la organización posee con una cuenta llamada Teatro Eslabón (@TeatroEslabon) creado en 2014. Sin embargo, no se publican contenidos desde 2017. En el discurso de los entrevistados no fue nombrada como una red social que se gestione actualmente, sin embargo, permanece visible.

La imagen de perfil consiste en el isotipo de la organización, el tamaño no es el adecuado lo que lleva a que en la miniatura no se visualice completamente. No cuenta con fotografía de portada. Las publicaciones son similares a las de la *fanpage* de Facebook, con relación a estilo, tono y contenido.

La información de contacto de Eslabón también figura en páginas web como Cultura en línea[716], Red Nacional de Teatros[717], Socio Espectacular[718], Cartelera[719],

[716] Ver datos en https://culturaenlinea.uy/espacio/1511/
[717] Ver datos en https://rednacionaldeteatros.wordpress.com/noticias-2/
[718] Ver datos en https://socioespectacular.com.uy/lugares/teatro-eslabon/

Páginas amarillas[720], Informes veinte[721], Uruguay Pymes[722], Uruguay AZ[723], En tu zona[724] y TodoNegocios[725]. En algunos casos el correo electrónico, el teléfono de contacto o la página web están desactualizados o son incorrectos: teatroeslabon@adinet.com, contacto@entuzona.uy, 24119/24510, 095955921 y http://canelones.chasque.net/eslabon/. Cabe señalar cuatro cuestiones que llamaron la atención. En primer lugar, Eslabón figura en Socio Especular y en la Red Nacional de teatros, sin embargo, ya no forma parte de dichos convenios, inclusive el último no existe. En segundo lugar, se encontró una página web llamada Alternativa teatral[726] donde figuran algunas de las obras presentadas en Eslabón, aunque no está completa (obras de 2011 a 2018). En tercer lugar, existe una página web llamada Chasque[727] que contiene información similar al currículum artístico enviado por Dárdano, aunque algunos datos están desactualizados, se desconoce quién administradora dicha página. Por último, cabe señalar que el Teatro no figura en Mapeo de la sociedad civil (página web que nuclea los datos de las organizaciones del tercer sector de actividad) y sus actividades tampoco figuran en la sección Agenda de la página institucional de la Intendencia de Canelones, ni en la aplicación digital Turismo Canelones (también gestionada por la Intendencia de Canelones) ni en el sección Agenda cultural de la página institucional de AGADU.

En conclusión se observa un interés del teatro por pertenecer al mundo digital, pero con una gestión desorganizada y *amateur* que responde a la dificultad de dedicarle tiempo y recursos a esta actividad.

5.4. Apreciación de la imagen

La gestión estratégica de la imagen corporativa se ha vuelto de vital importancia para la organización no solamente en términos de rentabilidad sino también de posicionamiento como un ciudadano más de la sociedad. La *imagen corporativa* puede definirse como "la estructura mental de la organización que se forman los públicos,

[719] Ver datos en http://www.cartelera.com.uy/apeliculafunciones.aspx?,299,,FILM,-1,7
[720] Ver datos en https://www.paginasamarillas.com.uy/compania/Canelones/L132868/TEATRO+ESLABON/
[721] Ver datos en https://www.informes20.com/cines-y-teatros/80659-teatro-eslabon
[722] Ver datos en http://uruguaypymes.com/info/teatro-eslabon-5ED50A9661DFFED5
[723] Ver datos en http://uruguay-az.com/tiempo-libre/entretenimiento/teatros/
[724] Ver datos en https://www.entuzona.com.uy/categorias/gastronomia-y-entretenimiento/teatros/10952-teatro-eslabon
[725] Ver datos en https://uy.todosnegocios.com/teatro-eslab%C3%B3n-095-955-921
[726] Ver datos en http://www.alternativateatral.com/espacio3624-teatro-eslabon
[727] Ver datos en http://canelones.chasque.net/eslabon/

como resultado del procesamiento de toda la información relativa a la organización" (Capriotti, 2009, p. 29). En palabras de Luis Ángel Sanz de la Tajada, la imagen se puede considerar como

> el conjunto de representaciones mentales que surgen en el espíritu del público ante la evocación de una empresa o institución; representaciones tanto afectivas como raciones, que un individuo o grupo de individuos asocian a una empresa como resultado neto de experiencias, creencias, actitudes, sentimientos e informaciones. (1996, p. 21)

Dicha representación mental no alude a la organización como tal, sino que "constituye una evaluación de los públicos tras priorizar algunas de sus características" a partir de la información recibida del entorno (líderes de opinión, medios masivos de comunicación, competencia y otros públicos) y de la organización, a través de su conducta y discurso (Capriotti, 2009, p.). La imagen corporativa no se define como "algo estático sino que tiene una estructura dinámica sensible", ni algo "absoluto sino que, en general, se diferencia sensiblemente según los públicos" (Sanz de la Tajada, 1996, p. 21).

Surgen entonces dos conceptos: *imagen deseada* e *imagen percibida*. La primera responde a los intereses y deseos de la organización (¿cómo quiero ser visto?) y la segunda a cómo es percibida por los diferentes públicos (¿cómo soy percibida?). La planificación y gestión estratégica de la imagen corporativa permite a la organización "esperar con una probabilidad no desdeñable, ser percibida por sus diferentes públicos como a ella le interesa, es decir, conforme a su propia identidad" (Sanz de la Tajada, 1996, p. 22). Sin embargo, es importante tener presente que la conformación de la imagen corporativa sucede en la mente de los públicos, más allá del ámbito de control de la organización. La organización procurará, en el mejor de los escenarios, disminuir la brecha entre la imagen percibida y la imagen deseada.

Es de vital importancia para las organizaciones conocer "los atributos o rasgos significativos [con] base [en] los que se estructura su Imagen Corporativa en cada público"[728], ya que permitirá "establecer su acción comunicativa para intentar reforzarla, mantenerla o modificarla de acuerdo a sus intereses"[729].

El análisis de la imagen de Eslabón se hará a través de la identificación de los atributos que la constituyen en la mente de diferentes públicos (internos, mixtos y

[728] Capriotti. En línea: http://www.bidireccional.net/Blog/PEIC_4ed.pdf
[729] Ídem.

externos). Según Capriotti, se entiende por *atributo* aquella característica, positiva o negativa, que conforma la imagen corporativa. Según el autor, existen "algunos [atributos] que son más significativos que otros, es decir, que son más importantes que otros para la formación de la Imagen"[730]. A partir de este planteo los denomina *atributos significativos centrales* y *atributos significativos secundarios.*

Tabla 11. Atributos de imagen según los diferentes públicos

Públicos		**Atributos significativos centrales**	**Atributos significativos secundarios**
interno		• espacio de desarrollo profesional y personal • organización conformada por personas caracterizadas por la solidaridad, respeto, compromiso y esfuerzo • organización con destacada experiencia y trayectoria interrumpida	• calidad de los productos elaborados • espacio cultural abierto a la comunidad • organización respetada y admirada por el sector de actividad
mixto		• espacio con propuestas culturales • organización caracterizada por la profesionalidad • vínculos de amistad entre los alumnos, socios y miembros de la organización	• compromiso, constancia y tenacidad en el trabajo que desempeñan • calidad de los productos elaborados • estancamiento de cantidad de socios y espectadores
externo	público afín a actividades culturales	• organización con destacada experiencia, trayectoria interrumpida y calidad de los productos elaborados • mirada innovadora e interpelante • posesión de sala propia	• espacio cultural abierto a la comunidad • calidez de los miembros que integran la organización • Eslabón emblema del teatro del interior • anclaje en el proceso de búsqueda o el éxito de los "tiempos dorados"
	público no afín a actividades culturales	• organización dedicada al teatro	• organización abandonada o en desuso • organización que posibilita la expresión • organización familiar

Fuente: elaboración propia

En primer lugar se analizará la imagen de Eslabón para los públicos internos. En palabras de Justo Villafañe, corresponde a la autoimagen, a aquella "imagen que la organización tiene de sí misma (...) [que se relaciona] con el tipo de cultura corporativa que exista en la empresa" (Villafañe, 1999, p. 47).

Según se desprende del discurso de los miembros de Eslabón se identifican tres atributos significativos centrales: espacio de desarrollo profesional y personal; organización conformada por personas caracterizadas por la solidaridad, respeto, compromiso y esfuerzo; y organización con destacada experiencia y trayectoria

[730] Ídem.

interrumpida. Los primeros dos atributos significativos centrales se pueden evidenciar en los discursos analizados en profundidad el apartado 5.2 "Cultura corporativa"[731].

El primer atributo significativo central se evidencia en expresiones como: "[Eslabón es] un lugar de formación artística y de formación humana (...) se apela [al] vínculo, a lo que son los valores"[732], señaló Patricia Pereira.

El segundo atributo significativo central se plasma en palabras como: "el vínculo es excelente [entre los miembros de Eslabón]. Predomina el compañerismo, la solidaridad, la amistad y el respeto"[733], expresó Carolina Pereyra. En el mismo sentido, Gallero añadió que "entre los compañeros es un vínculo de profundo respeto, mucho cariño, mucha solidaridad y mucha autocrítica"[734].

El tercer atributo significativo central se observa en el discurso corporativo cuando se hace énfasis en la cantidad de años de trayectoria y se señala la participación de Eslabón en todas las ediciones de los Encuentros regionales de Teatros y la Bienal de Teatros del Interior. Gallero señaló que el hecho de que Eslabón haya surgido en la ciudad de Canelones, "allí donde no hay demasiado interés en las cosas culturales es como un milagro"[735].

En la misma línea, Gallero metaforizó el surgimiento y permanencia de Eslabón al expresar:

> El Teatro Eslabón es como un milagro en medio de un desierto, es un milagro, es un oasis o es una flor que apareció en el medio de un desierto y que gracias a la gente que lo integra, que lo integramos, con nuestro trabajo, con nuestro apoyo, con nuestra autocrítica, con nuestra pasión, se destaca, se destacó y se seguirá destacando a lo largo y ancho del país.[736]

Como atributos significativos secundarios se identificaron tres: calidad de los productos elaborados; espacio cultural abierto a la comunidad; y organización respetada y admirada por el sector de actividad. El primer atributo significativo secundario se evidencia en expresiones como *sello* y *marca*. A modo de ejemplo, Patricia Pereira

[731] Consultar apartado 5.2. "Cultura corporativa", p. 166.
[732] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 374.
[733] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 430.
[734] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 481.
[735] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 486.
[736] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 479.

expresó que Eslabón "tiene una marca, tiene un sello"[737] y Carolina Pereyra agregó que "A lo largo del tiempo Eslabón supo y sabe mantener su identidad, su calidad y su sello"[738].

El segundo atributo significativo secundario se refleja en el discurso corporativo tal y como se ha analizado en el apartado 5.1.1 "Identidad verbal"[739]. El tercer atributo significativo secundario se evidencia en expresiones como: "En el ámbito teatral Eslabón es referente, ya sea en la ciudad como en el interior del país. En Montevideo, también se ha marcado presencia, pero para muchos sigue siendo un grupo poco conocido"[740], comentó Montenegro. En la misma línea, Rodríguez agregó:

> En Canelones [Eslabón] es un referente cultural y un espacio de encuentro artístico. A nivel del interior, es una de las instituciones fundadoras de la Asociación de Teatros del Interior, es un referente de creación artística y diversidad cultural. A nivel de Montevideo, es concebido como uno de los elencos más destacados del interior del país.[741]

Cabe señalar una anécdota compartida por Dárdano con relación a la identificación y el reconocimiento del Teatro en la ciudad canaria. Días previos a la entrevista una mujer adulta llamó a la sede porque estaba interesada en las actividades de Eslabón. La potencial socia y espectadora se enteró de que en la ciudad de Canelones

> había un grupo de teatro que estaba dando clases de teatro. Entonces, cuando le dije que hacía 35 años que estaba [abierto el Teatro] me dijo: "No, no puede ser, ¿cómo 35 años? Nunca me enteré [de] que había un grupo de teatro".[742]

Dárdano concluyó que "es bastante curioso (...) fíjate que si hace [36] años que estamos difícilmente no se haya enterado si hacemos algún espectáculo. Sin embargo, ocurre. Lo cual quiere decir que hay mucha gente que no sabe de la existencia del grupo"[743].

---

[737] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Patricia Pereira - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.6, p. 374.
[738] Parise, M. (6 y 15 de enero, y 4 de febrero de 2021). *Entrevista a Carolina Pereyra* [inédita]. Anexo 8.10.1.10, p. 431.
[739] Consultar apartado 5.1.1. "Identidad verbal", p. 154.
[740] Parise, M. (13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021). *Entrevista a Lucía Montenegro* [inédita]. Anexo 8.10.1.9, p. 426.
[741] Parise, M. (6 de enero de 2021). *Entrevista a Federico Rodríguez* [inédita]. Anexo 8.10.1.12, p. 439.
[742] Parise, M. (10 de abril de 2020). *Entrevista a Leonel Dárdano - primera* [inédita]. Anexo 8.10.1.2, p. 334.
[743] Ídem.

Para el análisis de la imagen de Eslabón en los públicos mixtos se aptó por entrevistar a algunos socios y exalumnos. No se entrevistó a alumnos dado que a la fecha (marzo de 2021) los talleres actuales no han comenzado. Se identifican tres atributos significativos centrales: espacio con propuestas culturales, organización caracterizada por la profesionalidad y presencia de vínculos de amistad entre los alumnos, socios y miembros de la organización.

El primer atributo significativo central se evidencia en expresiones como "[Eslabón] es un espacio cultural, amplio y diverso, que acerca espectáculos de calidad a la ciudad"[744], según Cristina Cheol, espectadora y social del Teatro. El segundo atributo significativo central es nombrado por dos socias (Gilino y Rocca) cuando se solicita enumerar los atributos con los que asocian Eslabón. Asimismo, Bonizzi señaló que en Eslabón "estudian mucho (...) hay intelecto puesto en la obra"[745], lo que denota preparación previa y compromiso. El tercer atributo significativo central se evidencia por la forma en la que se refieren a los integrantes de Eslabón: los tutean, los denominan amigos. Bonizzi expresó particularmente: "[son] amigos, amigos y te dan lo mejor. (...) Los adoro"[746].

Como atributos significativos secundarios se identificaron tres: compromiso, constancia y tenacidad en el trabajo que desempeñan; y calidad de los productos elaborados; y estancamiento de cantidad de socios y espectadores. El primer atributo secundario se plasma en expresiones como: "Se nota su pasión y compromiso, eso es un valor que en lo personal inspira a los demás que tenemos inquietudes artísticas", expresó Francisco Astorga. La constancia, por su parte, es nombrada por dos socias (Gilino y Rocca) cuando se solicita enumerar los atributos con los que asocian Eslabón. En la misma línea, el segundo atributo secundario es nombrado por varios socios y espectadores (Francisco Astorga, Cheol y Santiago Vigo Rocca). El tercer atributo se evidencia en frases como: "Me gustaría que más gente se sumará porque hay algo de que 'siempre somos las mismas caras'"[747], expresó Cheol. Asimismo, "Nuevo elenco, trae nuevos espectadores"[748], afirmó Gilino.

Con relación a la imagen de Eslabón para los públicos externos se considera oportuno diferenciar entre aquellas personas afines a las actividades culturales y

[744] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a Cristina Cheol* [inédita]. Anexo 8.10.2.5, p. 502.
[745] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a Ana Bonizzi* [inédita]. Anexo 8.10.2.3, p. 495.
[746] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a Ana Bonizzi* [inédita]. Anexo 8.10.2.3, p. 496.
[747] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a Cristina Cheol* [inédita]. Anexo 8.10.2.5, p. 502.
[748] Parise, M. (18 y 19 de febrero de 2021). *Entrevista a María del Carmen Gilino* [inédita]. Anexo 8.10.2.6, p. 505.

aquellas que no lo son. En el primer grupo se identifican, a través de sus discursos (sondeo y entrevistas), tres atributos significativos centrales: organización con destacada experiencia, trayectoria interrumpida y calidad de los productos elaborados; mirada innovadora e interpelante; y posesión de sala propia.

El primer atributo significativo central se evidencia cuando varios de los entrevistados refieren a los años de trayectoria, y las nominaciones y obtenciones de Premios Florencio. En palabras de Carbajal: "[se destaca la] continuidad, algo imprescindible en un grupo teatral que se jacte de su responsabilidad artístico-teatral"[749].

El segundo atributo significativo central se refleja en expresiones como: "[Eslabón] es un grupo que ha llevado adelante una prolífica producción y se ha destacado desde su inicio"[750], según Dogliotti. Pollak expresó, en la misma línea, que "[Eslabón se] ha ganado su espacio dentro del teatro independiente nacional por su calidad y persistencia"[751]. Merlo expresó que Eslabón "es la imagen de calidad del teatro uruguayo"[752]. Frache señaló que Eslabón "se [destaca] de la media de los grupos por una calidad en las puestas y en el trabajo actoral más fino"[753]. Carbajal, por su parte, expresó: "[Eslabón está] totalmente al día con los nuevos lenguajes del teatro"[754]. Pouso, en línea con la metáfora de Gallero, señaló que el hecho

> que exista [en la ciudad de Canelones] una compañía es como una isla de esperanza y en ese sentido el Teatro Eslabón, ha sido pionero, pionero y defensor de la permanencia artística, de la búsqueda. Es una de las pocas compañías que va quedando que no está enloquecida por la lógica de la producción, de la gira, del fondo o de estar en todas partes. Ellos van a su ritmo y eso me parece que está muy bien.[755]

El tercer atributo significativo central se evidencia, por ejemplo, en las palabras de Buenseñor: "[Lo] destaca disponer de sala propia"[756]. Damián, en el mismo sentido, señaló que el hecho de tener sala propia es una ventaja de Eslabón.

Como atributos significativos secundarios se identificaron cuatro: espacio cultural abierto a la comunidad; calidez de los miembros que integran la organización;

[749] Parise, M. (15 de enero de 2021). *Entrevista a María Rosa Carbajal* [inédita]. Anexo 8.10.5.2, p. 622.
[750] Parise, M. (18 de diciembre de 2020). *Entrevista a Alicia Dogliotti* [inédita]. Anexo 8.10.5.3, p. 626.
[751] Parise, M. (20 de diciembre de 2020). *Entrevista a María Pollak* [inédita]. Anexo 8.10.7.3, p. 726.
[752] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Horacio Merlo* [inédita]. Anexo 8.10.6.7, p. 695.
[753] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Juan Frache* [inédita]. Anexo 8.10.6.4, p. 678.
[754] Parise, M. (15 de enero de 2021). *Entrevista a María Rosa Carbajal* [inédita]. Anexo 8.10.5.2, p. 622.
[755] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Laura Pouso* [inédita]. Anexo 8.10.7.6, pp. 755 y 756.
[756] Parise, M. (14 de enero de 2021). *Entrevista a Alexis Buenseñor* [inédita]. Anexo 8.10.5.4, p. 632.

Eslabón emblema del teatro del interior; y anclaje en el proceso de búsqueda o el éxito de los "tiempos dorados".

El primer atributo significativo secundario se refleja en el discurso de Patrón cuando expresó: "[Eslabón] brinda oportunidades a nivel local para los jóvenes que se interesan en la actuación y en la producción de espectáculos teatrales"[757]. En la misma línea, Trasante expresó: "toda ciudad tiene que tener una sala teatral, un lugar donde la expresión artística tenga su espacio cultural para desarrollarse y creo que el Teatro Eslabón ha generado (...) esa imagen"[758].

El segundo atributo significativo secundario se refleja en el discurso de varios entrevistados que señalan la formación, calidez y humildad de los integrantes de Eslabón. Rusch, por ejemplo, expresó: "[Eslabón] es un colectivo que está integrado por gente accesible"[759]. Asimismo, Golovchenko expresó "conozco [a los integrantes de Eslabón], los respeto, los admiro, los quiero. Son profesionales. Los destaca el amor y la dedicación por lo que hacen"[760].

El tercer atributo significativo secundario se observa en el discurso de la mayoría de los entrevistados quienes nombran a Eslabón como un grupo colega del teatro del interior. Sin embargo, cabe señalar que Frache asocia a Eslabón "más a Montevideo y sus lógicas de producción que a Canelones"[761].

El cuarto atributo significativo secundario se evidencia precisamente en el discurso de dos entrevistados: Zidan, Frache y Lapaz. El primero expresó que en la década de los 80 y comienzos de los 90 Eslabón era concebido como "el grupo que incluso había logrado penetrar en la cartelera montevideana y llegar a realizar temporadas con muy buen suceso, con muy buen nivel. (...) Después, con el [transcurso del] tiempo, [Teatro] Eslabón no continuó con ese desarrollo"[762]. Frache expresó que "las últimas producciones que presencié [de Eslabón] denotaban un anclaje en formas que a ellos les funcionan (...) No vi búsqueda, ni logré conmoverme con el discurso o las propuestas. Solo vi forma atractiva estéticamente pero bastante vacía"[763]. Lapaz, por su parte, expresó: "Fueron referentes ineludibles durante muchísimo tiempo"[764].

[757] Parise, M. (21 de diciembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Patrón* [inédita]. Anexo 8.10.3.9, p. 574.
[758] Parise, M. (19 de diciembre de 2020). *Entrevista a Leandro Trasante* [inédita]. Anexo 8.10.3.7, p. 560.
[759] Parise, M. (6 de noviembre de 2020). *Entrevista a Mercedes Rusch* [inédita]. Anexo 8.10.5.1, p. 614.
[760] Parise, M. (11 de enero de 2021). *Entrevista a Estela Golovchenko* [inédita]. Anexo 8.10.6.8, p. 699.
[761] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Juan Frache* [inédita]. Anexo 8.10.6.4, p. 678.
[762] Parise, M. (17 de diciembre de 2020). *Entrevista a Gustavo Zidan* [inédita]. Anexo 8.10.5.6, p. 643.
[763] Parise, M. (8 de enero de 2021). *Entrevista a Juan Frache* [inédita]. Anexo 8.10.6.4, p. 678.
[764] Parise, M. (23 de enero de 2021). *Entrevista a Darío Lapaz* [inédita]. Anexo 8.10.6.2, p. 665.

En el análisis de los públicos externos, resulta pertinente resaltar las opiniones de los grupos e institucionales culturales de la ciudad de Canelones entrevistadas (El Recoveco Espacio Cultural, grupo Gente Sin Nombre y Espacio Minga), quienes reconocen a Eslabón como un "ícono en la ciudad de Canelones y del interior en general"[765]. Cuello lo describe como un "referente cultural en la ciudad (...) [que] está continuamente en contacto con la comunidad tanto artística como cultural y educativa"[766].

Damián, por su parte, expresó que admira "su trayectoria, metodología y producciones. Son un referente artístico y colectivo"[767]. Asimismo, los tres señalan que la sala de Eslabón "tiene todas las comodidades necesarias para la capacidad del teatro"[768]: es ideal para actividades donde se busca la cercanía del público y a la vez, pequeña cuando se necesita un aforo de grandes dimensiones.

Cabe señalar que en el sondeo se observó que la mayoría de quienes se manifestaron afines a las actividades culturales conocen a Teatro Eslabón.

A continuación se plantea un análisis de la repetición de palabras en el sondeo, cuando se solicitó nombrar los "tres atributos (adjetivos) que le 'vienen a la mente' cuando piensa en Teatro Eslabón"[769]. Las respuestas incluidas en este análisis corresponden a aquellas personas que indicaron participar en actividades culturales.

Los atributos más repetidos (3 veces) son acogedor, cómodo, familiar, lindo y trayectoria. Con 2 repeticiones se encuentran: accesible, cálido, creatividad, dedicación, esfuerzo, historia y pequeño. En general, los atributos con mayor cantidad de repetición se alinean a los discursos de los públicos mixtos aquí estudiados.

El análisis del público externo no afín a las actividades culturales se basa en la información recogida en el sondeo. Se identifica un atributo significativo central: organización dedicada al teatro. Como atributo significativo secundario se identifican: organización abandonada o en desuso, organización que posibilita la expresión y organización familiar.

[765] Parise, M. (19 de enero de 2021). *Entrevista a Adriana González* [inédita]. Anexo 8.10.3.6, p. 558.
[766] Parise, M. (6 y 7 de enero de 2021). *Entrevista a Irina Cuello* [inédita]. Anexo 8.10.3.4, p. 551.
[767] Parise, M. (15 de enero de 2021). *Entrevista a Gastón Damián* [inédita]. Anexo 8.10.3.5, p. 555.
[768] Parise, M. (6 y 7 de enero de 2021). *Entrevista a Irina Cuello* [inédita]. Anexo 8.10.3.4, p. 551.
[769] Consultar Anexo 8.5.5. "Atributos de Eslabón según sondeo de opinión", p. 302.

En cuanto a la repetición de palabras al nombrar "tres atributos (adjetivos) que le 'vienen a la mente' cuando piensa en Teatro Eslabón"[770] se observa que los atributos más repetidos (2 veces) son abandonado/en desuso, expresivo/expresión y familiar.

La conclusión más relevante es que la mayoría de este público expresó conocer a Eslabón, pero desconocer sus actividades o considerar que solamente se dedica a *teatro*. Se evidencia en expresiones como: "Lo conozco de nombre" o "Entiendo que solo [se dedica al] teatro". No se logró determinar a qué refería dicha palabra, si a la producción de espectáculos propios y/o a la presentación de espectáculos invitados en la sala.

Con base en la información planteada en este apartado se puede concluir que algunos atributos refieren al espacio físico y otros, a sus integrantes. Cabe señalar la presencia de atributos contrarios: como grande/amplio y pequeño, aspecto que es señalado por algunos entrevistados: Eslabón es ideal para espectáculos pequeños, donde se busca la cercanía con la audiencia, pero su capacidad es limitada para espectáculos donde se requiere de un aforo de gran tamaño.

En conclusión, se evidencia una marcada similitud entre los atributos de la imagen de los diferentes públicos: experiencia, trayectoria y referencia del grupo a nivel local y nacional; calidad de las propuestas artísticas; formación y calidez humana artísticas de los miembros de la organización. Sin embargo, se constatan incongruencias con respecto a la innovación y al estancamiento de las propuestas artísticas generadas por Eslabón; y a la identificación geográfica del grupo. En el mismo sentido, vale resaltar, que los públicos externos no afines a actividades culturales conocen a Eslabón, pero no así las actividades que desarrolla.

La intervención de la autora, a través del Plan de Comunicación Corporativa, deberá potenciar los atributos positivos de estas imágenes y reducir los negativos, es decir, acortar la brecha entre la imagen deseada y la percibida.

5.5. Análisis FODA

El análisis FODA es una herramienta que conforma un cuadro de situación actual de la organización, permite llevar a cabo un diagnóstico y proponer acciones a futuro. A continuación se presenta el análisis anteriormente descripto para Teatro Eslabón.

[770] Consultar Anexo 8.5.5. "Atributos de Eslabón según sondeo de opinión", p. 302.

Tabla 12. Análisis FODA

Fortalezas	Oportunidades
• trayectoria ininterrumpida de 36 años • puesta en escena de 46 producciones artísticas de diversos géneros • oferta continúa de talleres de teatro • presentación en sala de artistas nacionales y locales • participación en Encuentros regionales de Teatros del Interior y Bienal de Teatros del Interior • premios, reconocimientos y nominaciones • participación en eventos internacionales • formación de niños y jóvenes (semillero) • inclusión de jóvenes en el elenco • presencia en la estructura de reconocidos profesionales a nivel nacional: Dárdano y Sorriba • alto nivel de cohesión, dedicación e involucramiento de los miembros • estructurada división de tareas y conocimiento compartido • accesibilidad para públicos (entradas y cuota de socios) • buen nivel de respuesta de los medios de comunicación locales	• comunidad cultural con vínculo cercano que podría posibilitar un trabajo en conjunto en pos de la formación de públicos • nuevas tecnologías que podrían facilitar la logística para atraer a nuevos interesados en la propuesta artística (redes sociales que acercan a las personas, facilidad en la reserva de entradas) • fondos de financiación estatales a disposición para presentarse ante posibles necesidades o proyectos • cercanía geográfica con Montevideo que posibilita la llegada de espectáculos y/o artistas capitalinos (valorados por la comuna canaria) • días festivos (Día del Teatro Nacional, Día Internacional del Actor, Día Mundial del Arte y Día del Patrimonio) representan oportunidades para instalar la cultura y la educación artística en la agenda pública • consolidación de la orientación Arte y Educación en los bachilleratos de educación formal. Asimismo, la matrícula de Canelones es la segunda más alta del país
Debilidades	**Amenazas**
• falta de claridad en la definición de los objetivos organizacionales • ausencia de criterios para medición del éxito • fuerte arraigo y dependencia, en algunos casos, de la figura de Dárdano, lo que ante un eventual retiro de su persona comprometería la estabilidad de Eslabón • falta de planificación estratégica de Comunicación y Relaciones Públicas • gestión fragmentada de la Comunicación, sobre todo la dirigida a público mixto y externo • falta de claridad de los beneficios para los socios • presentación del currículum artístico de la organización de forma poco profesional • escasez de recursos económicos no le permite contar con recursos humanos exclusivos y realizar grandes inversiones en materiales • miembros honorarios que no se dedican de forma exclusiva a Eslabón • desconocimiento y/o falta de claridad de las actividades que se llevan a cabo en Eslabón por parte de los ciudadanos no afines a la actividad cultural • ausencia de procedimientos para gestión de crisis	• crisis económica que incida en la disminución de la asistencia de los espectadores • crisis sanitaria que prohíba o limite la asistencia a espectáculos y eventos públicos • competencia con otras formas de arte y entretenimiento, incluso aquellas que se realizan desde el hogar • recorte presupuestario de las políticas públicas tendientes a apoyar el desarrollo cultural • escaso conocimiento e investigación sobre la realidad del teatro del interior, en algún punto invisibilidad por Montevideo • escasa claridad en el sector artístico en la definición de *independiente* y *profesional* • la cercanía geográfica con Montevideo puede generar que espectadores, artistas, alumnos y potenciales integrantes de Eslabón migren a Montevideo para consumir productos artísticos y/o crecer profesionalmente • bajo interés de los padres en que sus hijos sean artistas

Fuente: elaboración propia

5.6. Conclusiones del diagnóstico

A continuación se presentan las principales conclusiones que se obtuvieron a partir de la investigación de la organización. Antes de señalar las conclusiones estrictamente comunicacionales resulta importante resaltar dos aspectos precomunicacionales, en la medida que su no abordaje podría afectar la comunicación y otras áreas de la organización:

• No existe una proyección de crecimiento basada en metas medibles, los objetivos a corto, mediano y largo plazo son abstractos, lo que no permite delimitar claramente el trabajo a futuro.

• En la misma línea, se percibe una falta de criterios por parte de la organización para medir el éxito que no contribuye en la evaluación del accionar.

• Dárdano representa un gran pilar en el funcionamiento de la organización, su posible ausencia a futuro podría comprometer la permanencia y estabilidad de la organización. El director artístico y otros integrantes expresaron las tareas son compartidos por todos los miembros del Teatro. Sin embargo, el conocimiento profundo de la organización, la experiencia en Dirección y el "gusto exquisito para las cosas"[771] pertenecen a Dárdano. Asimismo, la figura de Dárdano como líder y referente para los miembros de Eslabón contribuye a la cohesión del grupo, al tiempo que su ausencia futura puede significar un desequilibrio o crisis para la organización.

En referencia a lo estrictamente comunicacional, se presentan las siguientes conclusiones:

• La sólida Cultura corporativa, donde el compañerismo, la responsabilidad, la confianza y el sentido de pertenencia son aspectos fundamentales significan uno de los mayores capitales de la organización.

• El discurso corporativo no es sólido, tal y como se observa en las diferentes entrevistas. A modo de ejemplo, la presentación del currículum artístico de forma poco clara y profesional. El diseño de un nuevo currículum podría contribuir a mejorar la presentación de la organización al tiempo que reconstruye la historia y fortalece el autoconocimiento.

• La organización tiene una visión fragmentada de la comunicación lo que dificulta su abordaje de manera estratégica. Se entiende que su planificación y gestión contribuirán a generar coherencia entre la comunicación interna y externa. Actualmente, la organización concibe a la comunicación interna solamente como el vínculo con los socios y la externa solamente se traduce en gestión de redes sociales y relaciones con los medios.

[771] Parise, M. (29 y 30 de diciembre de 2020). *Entrevista a Jorge Gallero* [inédita]. Anexo 8.10.1.15, p. 481.

• Asimismo, la gestión de la comunicación se encuentra dividida y desdibujada, cada persona se dedica a un canal o medio: relaciones con los socios, relaciones con los medios, gestión de Facebook y gestión de Instagram. Se entiende que esto responde a la escasez de recursos y tiempo disponible para dedicarse a dichas tareas.

• La comunicación mediada se concibe de manera prácticamente unidireccional (sea la cartelera, el grupo de WhatsApp con socios o las redes sociales), meramente de carácter informativo. Lo que genera incoherencia con la definición de "organización abierta a la comunidad".

• Se piensa a los jóvenes desde una mirada formativa (semillero del elenco teatral) pero no en términos de espectador (la gran mayoría de socios y espectadores son adultos y adultos mayores). En este sentido, se ve una oportunidad para aceitar los vínculos (activo no pasivo) a través de las instituciones educativas, por ejemplo.

• El vínculo con las organizaciones educativas es poco estratégico, se observa una importante oportunidad de gestión alineada a la formación de públicos que incidirá en el crecimiento y supervivencia de la organización.

• El buen nivel de respuesta de los medios locales de comunicación que difunden contenidos referentes a la organización, de forma proactiva y reactiva. Esta última pone de manifiesto la constitución de Eslabón como referente local en el ámbito teatral y cultural.

• A nivel de imagen, tal y como se planteó anteriormente, se observa un reconocimiento de los públicos externos vinculados al mundo artístico. Es decir, se identifica una marcada similitud entre los atributos de la imagen: experiencia, trayectoria y referencia del grupo a nivel local y nacional; calidad de las propuestas artísticas; formación y calidez humana artísticas de los miembros de la organización. No obstante, esta percepción no se identifica entre los públicos más alejados al mundo artístico y, sobre todo, entre los públicos jóvenes locales, donde surgen conceptos como estancamiento de las propuestas artísticas o desconocimiento de las actividades de Eslabón.

Capítulo 6. Plan estratégico de Comunicación

De acuerdo a la investigación y análisis de la organización se han identificado las siguientes áreas y aspectos a incluir en el Plan de Comunicación.

6.1. Cuadro integral de mando

El cuadro integral de mando (CIM) es una herramienta que permite visualizar y controlar desde una perspectiva general un plan de acción. A continuación se detalla el cuadro integral de mando de Teatro Eslabón.

Cuadro 16. Cuadro integral de mando

Eje	Objetivos generales del PEC	Objetivos específicos del PEC	Públicos objetivo del PEC	Mensaje	Estrategia	Acciones	Herramientas	Canales	Recursos humanos
precomunicacional	Reconfigurar y estructurar los objetivos organizacionales para identificar metas medibles que permitan tangibilizar la actividad anual de Teatro Eslabón	Revisar los objetivos institucionales y su definición de éxito para llevar adelante su accionar	miembros de la organización	Teatro Eslabón es una de las principales organizaciones culturales de Canelones. Su experiencia y trayectoria lo posicionan como un actor de relevancia, pero con la particularidad de que continúa en su accionar diario apoyando a la comunidad. Es un amigo "de puertas abiertas". Y, en el marco de este rol, desarrolla actividades que buscan contribuir al disfrute de las artes escénicas, de los ciudadanos canarios, desde un punto de vista crítico y reflexivo.	Valerse de técnicas de Relaciones Públicas de contacto directo (comunicación cara a cara) con el objetivo de mostrar la presencia de la organización y profesionalizar la comunicación mediada	Construyendo Eslabón primera reunión	invitación digital, fotografías, papel sulfito, marcador, cuaderno, lapicera, evaluaciones impresas y lápices	Grupo de *WhatsApp* "Eslabones" y "Eslabones de sala"	miembros de la organización
identitario	Estructurar el discurso organizacional como unidad que permita al Teatro Eslabón presentarse de manera coherente y sólida frente a sus distintos *stakeholders*	Unificar y estructurar los valores organizacionales, en el marco de la Filosofía Corporativa, compartidos por los miembros de la organización para plasmarlos volviéndolos una unidad comunicable	miembros de la organización			Un Teatro, mil historias	invitación digital, placa digital para llamado diseñador gráfico, evaluaciones impresas, certificados impresos y suculentas en maceta	Redes sociales de Eslabón	Patricia Pereira, estudiantes y autoridades del Liceo Departamental N° 1 Tomás Berreta, estudiantes y autoridades del Liceo Nuestra Señora de Guadalupe, y diseñador gráfico
		Capitalizar la experiencia e historia de Eslabón que evidencie la trayectoria institucional y trascienda del discurso de los fundadores y miembros del Teatro	miembros de la organización, actuales y potenciales socios, actuales y potenciales espectadores, actuales y potenciales artistas, instituciones educativas, salas, espacios y grupos culturales, medios masivos de comunicación, potenciales financiadores			Página web institucional	fotografías, programas de mano y memoria "Un Teatro, mil historias"	-	Manuela Astorga, Valdez, Alfonsina Astorga, Lucas y Patricia Pereira
		Profesionalizar y consolidar el uso de la Identidad corporativa visual para contribuir a la identificación y diferenciación de la organización	miembros de la organización, actuales y potenciales socios, actuales y potenciales espectadores, actuales y potenciales artistas, instituciones educativas, salas, espacios y grupos culturales, medios masivos de comunicación, potenciales financiadores			Manual de identidad corporativa visual	carta al Arq. Carlos Devicenzi (Universidad ORT Uruguay), certificado y evaluación digital	-	Patricia Pereira y diseñador gráfico
		Formalizar los procesos de comunicación interna y externa en pos de transmitir una imagen sólida y coherente	Presidente y Director artístico de Eslabón			Redefinición de roles referentes a la gestión comunicacional	-	-	Patricia Pereira
formación de públicos	Educar a la comunidad local en el ámbito cultural, formando espectadores que conozcan y disfruten, con una mirada reflexiva, los productos culturales que se ofrecen en Teatro Eslabón	Incrementar la cantidad de espectadores en las propuestas artísticas que se desarrollen en Teatro Eslabón, tanto las de la compañía teatral como de invitados que arrendan la sala	espectadores actuales y potenciales			Secretos teatrales	afiches digitales e impresos, comunicado de prensa, evaluaciones impresas y autoadhesivos corporativos	Redes sociales de Eslabón y medios locales de comunicación	dos miembros de la organización por actividad (cuatro ediciones)
						Campaña digital #ViviEslabón	-	Redes sociales de Eslabón	Manuela Astorga, Valdez, Alfonsina Astorga, Lucas y Patricia Pereira
		Afianzar el vínculo con las instituciones educativas formales ubicadas en el departamento de Canelones para lograr un relacionamiento cercano con potenciales públicos infantiles y adolescentes	instituciones educativas			Desayuno creativo	bolsa de organza con semillas, tarjeta y evaluaciones impresas	-	tres miembros de la organización, Cristina Martínez y Mercedes Patrón
			instituciones educativas			Secretos teatrales	afiches digitales e impresos, comunicado de prensa, evaluaciones impresas y autoadhesivos corporativos	Redes sociales de Eslabón y medios locales de comunicación	dos miembros de la organización por actividad (cuatro ediciones)
		Generar un primer acercamiento colectivo con las principales salas, espacios y grupos culturales de Canelones	salas, espacios, grupos culturales de Canelones, gobierno departamental y local			Canelones cultural	invitación digital y reunión Zoom	*Mail*, *WhatsApp* y *Zoom*	todos los miembros de la organización, salas, espacios, grupos culturales de Canelones, gobierno departamental y local
		Presentar de forma clara la oferta de actividades de Eslabón, a socios y espectadores, para que sea más atractiva y contribuya a fortalecer su posicionamiento como sala	miembros de la organización, actuales y potenciales socios, actuales y potenciales espectadores, actuales y potenciales artistas, instituciones educativas, medios masivos de comunicación, potenciales financiadores			Construyendo Eslabón tercera reunión	invitación digital, tarjetas de papel, papel sulfito, marcador, cuaderno, lapicera, evaluaciones y lápices	Grupo de *WhatsApp* "Eslabones" y "Eslabones de sala"	miembros de la organización
						Página web institucional	fotografías, programas de mano y memoria "Un Teatro, mil historias"	-	Manuela Astorga, Valdez, Alfonsina Astorga, Lucas y Patricia Pereira
						Desayuno creativo	bolsa de organza con semillas, tarjeta y evaluaciones impresas	-	tres miembros de la organización, Cristina Martínez y Mercedes Patrón
						Secretos teatrales	afiches digitales e impresos, comunicado de prensa, evaluaciones impresas y autoadhesivos corporativos	Redes sociales de Eslabón y medios locales de comunicación	dos miembros de la organización por actividad (cuatro ediciones)
solvencia económica	Incrementar los ingresos económicos -en términos de dinero o especies- que permitan una mayor solvencia y eficiencia económica de Teatro Eslabón	Desarrollar un programa de beneficios para socios específico que permita incrementar la cantidad de personas asociadas y consolidar los vínculos con los socios actuales	actuales y potenciales socios			Construyendo Eslabón segunda reunión	invitación digital, papel sulfito, marcador, cuaderno, lapicera, evaluaciones impresas y lápices	Grupo de *WhatsApp* "Eslabones" y "Eslabones de sala"	miembros de la organización
		Definir y presentar de forma clara la propuesta de arrendamiento de la sala para actividades culturales y sociales	actuales y potenciales arrendadores, artistas y grupos culturales de Canelones, e instituciones educativas			Construyendo Eslabón tercera reunión	invitación digital, tarjetas de papel, papel sulfito, marcador, cuaderno, lapicera, evaluaciones y lápices	Grupo de *WhatsApp* "Eslabones" y "Eslabones de sala"	miembros de la organización
		Potenciar la propuesta educativa con el fin de incrementar la cantidad de alumnos, así como nuevas actividades de formación en otras disciplinas artísticas (danza, música)	actuales y potenciales alumnos, actuales y potenciales docentes			Página web institucional	fotografías, programas de mano y memoria "Un Teatro, mil historias"	-	Manuela Astorga, Valdez, Alfonsina Astorga, Lucas y Patricia Pereira
						Secretos teatrales	afiches digitales e impresos, comunicado de prensa, evaluaciones impresas y autoadhesivos corporativos	Redes sociales de Eslabón y medios locales de comunicación	dos miembros de la organización por actividad (cuatro ediciones)
						Página web institucional	fotografías, programas de mano y memoria "Un Teatro, mil historias"	-	Manuela Astorga, Valdez, Alfonsina Astorga, Lucas y Patricia Pereira
		Establecer alianzas estratégicas con potenciales financiadores	potenciales financiadores			Construyendo Eslabón segunda reunión	invitación digital, papel sulfito, marcador, cuaderno, lapicera, evaluaciones impresas y lápices	Grupo de *WhatsApp* "Eslabones" y "Eslabones de sala"	miembros de la organización
						Eslabón amigo	invitación digital, propuesta de RSE impresa, bolsa de organza con semillas, tarjeta y evaluaciones impresas	*Mail* y *WhatsApp*	tres miembros de la organización y seis potenciales eslabones amigos

Fuente: elaboración propia

6.2. Objetivos

Los objetivos son los "[elementos centrales] del plan de comunicación", están situados "en el centro de la planificación, el objetivo establece una estrategia para el conjunto de las acciones de comunicación, la meta común por alcanzar" (Libaert, 2008, p. 133). Su definición se puede llevar a cabo "una vez que se haya establecido el objetivo de la empresa" (ídem). Es decir, debe estar alineado "a las directrices marcadas dentro de la estrategia general de la organización, contribuyendo, en la medida de lo posible y desde su perspectiva comunicativa, al logro de los objetivos globales de la entidad" (Capriotti, 2009, p. 232). Se diferencian objetivos generales y específicos. Los generales son aquellos de naturaleza abstracta, que dan un marco para la actuación, pero son demasiado amplios para la toma de decisiones diarias. Los específicos, por su parte, son aquellos de naturaleza cuantificable, son las soluciones que se plantean para abordar los problemas del día a día.

A partir de la investigación llevada a cabo sobre Eslabón se señalan cuatro ejes de trabajo: Eje precomunicacional, Eje identitario, Eje formación de públicos y Eje solvencia económica.

6.2.1. Eje precomunicacional

Objetivo 1. Reconfigurar y estructurar los objetivos organizacionales para identificar metas medibles que permitan tangibilizar la actividad anual de Teatro Eslabón

• Objetivo específico 1.1. Revisar los objetivos institucionales y su definición de éxito para llevar adelante su accionar

Táctica: Construyendo Eslabón - primera reunión

6.2.2. Eje identitario

Objetivo 2. Estructurar el discurso organizacional como unidad que permita al Teatro Eslabón presentarse de manera coherente y sólida frente a sus distintos *stakeholders*

• Objetivo específico 2.1. Unificar y estructurar los valores organizacionales, en el marco de la Filosofía Corporativa, compartidos por los miembros de la organización para plasmarlos volviéndolos una unidad comunicable

Táctica: Construyendo Eslabón - primera reunión

• Objetivo específico 2.2. Capitalizar la experiencia e historia de Eslabón que evidencie la trayectoria institucional y trascienda del discurso de los fundadores y miembros del Teatro

Táctica 1: Un Teatro, mil historias

Táctica 2: Página web institucional

• Objetivo específico 2.3. Profesionalizar y consolidar el uso de la Identidad corporativa visual para contribuir a la identificación y diferenciación de la organización

Táctica: Diseño de manual de identidad corporativa visual

• Objetivo específico 2.4. Formalizar los procesos de comunicación interna y externa en pos de transmitir una imagen sólida y coherente

Táctica: Redefinición de roles referentes a la gestión comunicacional

6.2.3. Eje formación de públicos

Objetivo 3. Educar a la comunidad local en el ámbito cultural, formando espectadores que conozcan y disfruten, con una mirada reflexiva, los productos culturales que se ofrecen en Teatro Eslabón

• Objetivo específico 3.1. Incrementar la cantidad de espectadores en las propuestas artísticas que se desarrollen en Teatro Eslabón, tanto las de la compañía teatral como de invitados que arrendan la sala

Táctica 1: Secretos teatrales

Táctica 2: Campaña digital #ViviEslabon

• Objetivo específico 3.2. Afianzar el vínculo con las instituciones educativas formales ubicadas en el departamento de Canelones para lograr un relacionamiento cercano con potenciales públicos infantiles y adolescentes

Táctica 1: Secretos teatrales

Táctica 2: Desayuno creativo

• Objetivo específico 3.3. Generar un primer acercamiento colectivo con las principales salas, espacios y grupos culturales de Canelones

Táctica: Canelones cultural

• Objetivo específico 3.4. Presentar de forma clara la oferta de actividades de Eslabón, a socios y espectadores, para que sea más atractiva y contribuya a fortalecer su posicionamiento como sala

Táctica 1: Construyendo Eslabón - tercera reunión

Táctica 2: Página web institucional

Táctica 3: Desayuno creativo

Táctica 4: Secretos teatrales

6.2.4. Eje solvencia económica

Objetivo 4. Incrementar los ingresos económicos —en términos de dinero o especies— que permitan una mayor solvencia y eficiencia económica de Teatro Eslabón

• Objetivo específico 4.1. Desarrollar un programa de beneficios para socios específico que permita incrementar la cantidad de personas asociadas y consolidar los vínculos con los socios actuales

Táctica: Construyendo Eslabón - tercera reunión

• Objetivo específico 4.2. Definir y presentar de forma clara la propuesta de arrendamiento de la sala para actividades culturales y sociales

Táctica 1: Construyendo Eslabón - tercera reunión

Táctica 2: Página web institucional

• Objetivo específico 4.3. Potenciar la propuesta educativa con el fin de incrementar la cantidad de alumnos, así como nuevas actividades de formación en otras disciplinas artísticas (danza, música)

Táctica: Secretos teatrales

Táctica: Página web institucional

• Objetivo específico 4.4. Establecer alianzas estratégicas con potenciales financiadores con la meta de alcanzar, al finalizar el plan, un presupuesto equivalente a $30.000

Táctica: Construyendo Eslabón - segunda reunión

Táctica: Eslabón amigo

6.3. Estrategia

Una vez planteados los objetivos se establecerá una estrategia de Comunicación y Relaciones Públicas que guiará al Teatro para alcanzarlos. Trazar una estrategia implica establecer las “líneas de dirección a largo plazo para desarrollar las actividades

organizacionales en coherencia con las necesidades y expectativas de los *stakeholders* y públicos determinados" (Costa, 2005, p. 144). En otras palabras, la estrategia es el marco de referencia que determina el conjunto de acciones y herramientas que se utilizará, expresa el cómo se pretende alcanzar los fines del plan, circunscribe las actividades que se detallarán en una fase posterior.

Para que Eslabón alcance sus objetivos debe consolidar y fortalecer los vínculos con los principales *stakeholders*: miembros de la organización (Comisión directiva, Compañía teatral y docentes), socios, espectadores, instituciones educativas, salas, espacios y grupos culturales, y potenciales financiadores. Asimismo, debe revisar los objetivos institucionales. Para ello será necesario gestionar de forma estratégica la Comunicación, interna y externa, a través de un profesional que refuerce la Identidad Corporativa y desarrolle una planificación estratégica de la Comunicación institucional. A su vez, es necesario comprender la importancia de formar y educar nuevos públicos en el disfrute de las artes escénicas para garantizar la permanencia en el tiempo de la organización.

En resumen, para que el Teatro cumpla sus objetivos deberá valerse de técnicas de Relaciones Públicas de contacto directo (comunicación cara a cara) con el objetivo de mostrar la presencia de la organización y profesionalizar la comunicación mediada. Asimismo, deberá poner foco en la generación de alianzas estratégicas con potenciales financiadores, tal y como se propondrá más adelante, para que el plan sea autosustentable.

En esta línea, se propondrá un plan de acción, a desarrollar entre mayo de 2021 y abril de 2022, que potencie el reconocimiento existente y le permita a Eslabón obtener mayor visibilidad.

6.4. Públicos objetivo

Se consideran públicos objetivo aquellos grupos a los que se dirige una acción, un plan. Es el conjunto de personas sobre los que se desea incidir. En palabras de Libaert, son aquellos a los que la organización "dispara sus flechas en forma de mensajes" (2008, p. 176). Es de gran importancia identificarlos y definirlos, pues ello permitirá diseñar con mayor precisión las propuestas, optimizar los recursos y alcanzar mejores resultados. La planificación y la gestión de la Comunicación corporativa de una organización están condicionadas por los intereses de cada público. En tal sentido, se deben fijar objetivos comunicacionales específicos para cada uno.

A partir del diagnóstico desarrollado, y considerando las problemáticas comunicacionales mencionadas, se definirán los públicos a los que se destinarán las acciones de este plan:

• internos
    - miembros de la organización
• mixtos
    - actuales socios
• externos
    - actuales espectadores
    - potenciales espectadores
    - potenciales socios
    - potenciales docentes
    - actuales artistas
    - potenciales artistas
    - instituciones educativas
    - salas, espacios y grupos culturales
    - medios masivos de comunicación
    - potenciales financiadores
    - gobierno departamental
    - gobierno local

6.5. Mensaje clave

El mensaje clave es aquel que "proporciona dirección y coherencia. Tiene que dejar huella en los públicos [para] impactar. Puesto que constituye la estructura de los discursos, su destino es ser retomado regularmente por cada emisor de comunicación dentro de la empresa" (Libaert, 2008, p. 161). Cada vez que la empresa habla debe "hacer referencia al mensaje para incrementar la eficacia de [este] y evitar las discordancias de los mensajes susceptibles a destruir la coherencia del posicionamiento" (op. cit., p. 162). Además, se caracteriza por la "coherencia, capacidad de ser distinguido de otros mensajes, comprensión, legibilidad, durabilidad, adaptabilidad" (ídem).

En este Plan el mensaje clave implica presentar a Teatro Eslabón como una de las principales organizaciones culturales de Canelones. Su experiencia y trayectoria lo posicionan como un actor de relevancia, pero con la particularidad de que continúa en su accionar diario apoyando a la comunidad local. Es un amigo "de puertas abiertas". Y, en el marco de este rol,

desarrolla actividades que buscan contribuir al disfrute de las artes escénicas, de los ciudadanos canarios, desde un punto de vista crítico y reflexivo.

6.6. Plan de acción: tácticas y herramientas de comunicación

Las acciones y herramientas de comunicación que se detallarán a continuación son resultado de un proceso de análisis que comenzó con la definición de los objetivos generales y específicos —alienados a la estrategia corporativa—, con los que se pretende abordar las problemáticas detectadas en la etapa de investigación. El cronograma de acción propuesto se extiende desde mayo de 2021 a abril de 2022.

Cabe señalar que la propuesta será presentada a Eslabón, por la consultora, la primera semana de mayo de 2021, a través de una reunión con Montenegro (presidente), Dárdano (director artístico) y Patricia Pereira (referente del área comunicacional).

En esta instancia, además, se señalará la necesidad de redefinir los roles vinculados a la gestión de la comunicación dada la fragmentación observada. Asimismo, se propondrá la supervisión de un pasante con formación específica en comunicación y desarrollo cultural. Para ello podrá contactarse a la Lic. Virginia Silva, MSc., responsable académica de la carrera Analista en Comunicación Cultural y Desarrollo Social en la Universidad ORT Uruguay.

6.6.1. Construyendo Eslabón

El campo de la Comunicación Corporativa ha señalado reiteradamente la importancia de consolidar en primer lugar las organizaciones en su dimensión interna para luego proyectar un discurso sólido y coherente frente a sus *stakeholders* externos. En este sentido, se propone en primera instancia una acción de comunicación interna.

El ciclo de reuniones Construyendo Eslabón constituyen tres instancias de encuentro e intercambio entre los miembros de Eslabón. Tiene como objetivo definir algunos lineamientos organizacionales internos con el fin de proyectar una imagen más sólida y coherente del Teatro frente a sus *stakeholders*.

Se propone llevar adelante los encuentros presenciales con una modalidad interactiva dividida en cuatro etapas: introducción del tema, intercambio, conclusión y evaluación[772]. Con el objetivo de organizar dichas instancias se propone la elección de un moderador[773] que guíe la actividad. Cabe señalar que los conceptos surgidos en dichas instancias, y plasmados en los documentos de registro, servirán de insumo para futuras acciones. Por tal motivo se

[772] Consultar Anexo 8.6. "Propuesta de evaluación", p. 310.

[773] Se recomienda que el moderador sea una persona externa a la estructura de Eslabón, ello permitirá la participación por igual de todos los integrantes del Teatro. La autora del trabajo, en su rol de consultora, podría desarrollar dicha tarea.

sugiere su ejecución a principios del cronograma. Las reuniones tendrán lugar en la sede del Teatro los miércoles 19 de mayo, 2 de junio y 16 de junio, de 20:30 a 22:30 horas (considerando que los ensayos son martes y jueves en dicho horario).

La convocatoria a cada reunión se hará en forma oral al finalizar los ensayos de los jueves (previo a las fechas indicadas) y se apoyará mediante el envío de una invitación digital al grupo de WhatsApp "Eslabones" y "Eslabones de sala". La invitación digital de cada encuentro contará con un diseño gráfico uniforme que permita identificar el espacio de intercambio (que se puede utilizar a futuro para definir otros aspectos o conceptos) y fortalecer la identidad visual de Eslabón.

6.6.1.1. Primera reunión

La primera reunión pondrá foco en la revisión de los conceptos de misión, visión, valores, objetivos institucionales y éxito. Tal y como se planteó anteriormente, la definición de la Filosofía Corporativa es fundamental para guiar y alinear el accionar corporativo. Del mismo modo, una definición de los objetivos clara y compartida por todos los miembros de la organización y la posibilidad de medir el alcance de estos es crucial.

Una semana previa al encuentro se solicitará a los participantes que busquen fotografías de diferentes etapas de Eslabón y las lleven a la reunión (en formato papel o digital). En cuanto al acondicionamiento del lugar, el día D se pegarán cuatro hojas de papel sulfito en la pared de la sala (de ahora en adelante pizarra) y se llevarán los materiales adquiridos y preparados (marcador, cuaderno, lapicera, lápices y evaluaciones impresas). A medida que los participantes lleguen se los invitará a sentarse en el borde del escenario, de cara a las butacas, o en la primera fila de asientos (en forma de ronda).

La reunión iniciará con la presentación, por parte del moderador, del ciclo de reuniones Construyendo Eslabón, se explicará la importancia de definir en conjunto, con todos los integrantes, aspectos esenciales de Eslabón, es decir, la importancia de construir en conjunto al Teatro.

Para presentar el tema del día se pedirá a los participantes que muestren a sus compañeros, uno a uno, las fotografías escogidas. Luego el moderador preguntará en qué palabras piensan cuando las ven. Se solicitará que tomen un marcador y escriban de a uno las palabras en la pizarra. Posteriormente el moderador leerá las palabras en voz alta y se analizarán en conjunto repeticiones, similitudes y diferencias. Señalará la importancia de preservar lo que Eslabón fue y es, y la necesidad de gestionar la comunicación de forma profesional para mantener y potenciar todos los aspectos señalados. Luego, el moderador

utilizará como metáfora la temática náutica de la obra que la compañía teatral estrenó en abril de 2021 (*A través de los mares*[774]) para explicar la importancia de definir el qué somos, hacia dónde vamos y cómo pensamos hacerlo. Así como en el mar los navegantes requieren un destino y un plan para no navegar a la deriva, Eslabón necesita tener estos conceptos claros para llegar a puerto. Luego, se explicará el concepto de visión, misión y valores. Se señalará que Eslabón cuenta con una visión y misión definidas, pero se encuentran intercambiados. Se invitará a revisar estos conceptos y definir los valores. El moderador tendrá escrito en la segunda hoja de la pizarra la actual misión y visión para facilitar su revisión. Mediante el intercambio oral se harán las modificaciones pertinentes y se escribirán los valores. Una vez definidos estos conceptos se podrán abordar otros como objetivos y éxito. El moderador preguntará a los participantes cuáles consideran que son los objetivos de Eslabón. Si se encuentran diferencias, como en el discurso de los entrevistados, se propondrá su redefinición y se plasmará en la pizarra con la ayuda de un integrante. Posteriormente, el moderador propondrá debatir el término *éxito* y solicitará que cada participante exprese qué entiende por él. A medida que sucede el intercambio, el moderador escribirá las palabras claves de las respuestas en la pizarra. Se leerán en voz alta y se analizarán. Como cierre se señalará nuevamente la importancia de definir y compartir estos conceptos, se recurrirá nuevamente a la metáfora náutica y se hará hincapié en la importancia de que todos los tripulantes del barco tengan claro hacían donde van, cómo van, cómo se deben relacionar, por qué se viaja, qué se espera de ellos, etcétera.

Por último, se solicitará que un integrante tome registro en un cuaderno de los contenidos y conclusiones plasmadas en la pizarra, los demás integrantes podrán ayudarlo dictándole el contenido. Cabe señalar que dicho cuaderno se utilizará como soporte de registro, para todas las actividades del ciclo Construyendo Eslabón. Finalmente, se pedirá a cada integrante que complete una evaluación[775], se entregarán las impresiones y lápices. Finalmente, se agradecerá la participación e involucramiento y se despedirá a los presentes.

6.6.1.2. Segunda reunión

La segunda reunión pondrá foco en la elaboración de una propuesta de Responsabilidad social empresarial (RSE) para potenciales inversionistas (de ahora en adelante eslabones amigos). Tal y como se señaló en el apartado 3.5 "Financiamiento"[776], las formas actuales de financiamiento de Eslabón son limitadas. En esta línea, una propuesta de

[774] La actividad planteada se desarrollará luego del estreno de la obra (mayo de 2021).
[775] Consultar Anexo 8.6. "Propuesta de evaluación", p. 310.
[776] Consultar apartado 3.5. "Financiamiento", p. 133.

RSE resultará beneficiosa para ambas partes, en tanto los eslabones amigos encontrarán en el Teatro un lugar a través del cual contribuir al desarrollo de la comunidad (entendiendo a la cultura como vehículo para el desarrollo humano) y Eslabón encontrará en los eslabones amigos un ingreso económico para mejorar su financiamiento a la vez que le permitirá continuar abriendo sus puertas a la comunidad, aspecto ligado a su definición como un "espacio cultural abierto a la comunidad"[777].

Con relación a la segunda reunión del ciclo Construyendo Eslabón, el día D se pegarán cuatro hojas de papel sulfito en la pared de la sala (pizarra) y se llevarán los materiales adquiridos y preparados (marcador, cuaderno, lapicera, lápices y evaluaciones impresas). A medida que los participantes lleguen se los invitará a sentarse en el borde del escenario, de cara a las butacas, o en la primera fila de asientos (en forma de ronda).

La presentación del tema a abordar comenzará con el cuestionamiento del concepto de *responsabilidad social empresarial*, también conocido por su acrónimo RSE. El moderador preguntará a los participantes qué entienden por él. Luego se acercará a la pizarra y escribirá RSE en el centro del papel para construir un mapa de idea. Uno a uno, los participantes expresarán en voz alta su pensamiento y escribirán en la pizarra palabras claves formando un esquema. Luego se procederá a analizar en conjunto repeticiones, similitudes y diferencias.

A modo de cierre del intercambio el moderador leerá en voz alta la definición de RSE de Alicia Iruretagoyena[778], autora de *Manual de comunicación corporativa*, y se fundamentará por qué motivos la implementación de una propuesta de RSE sería una ventaja para Eslabón (los motivos serán los expresados en la introducción del presente apartado). Para ello se explicará brevemente las etapas de evolución del concepto: negación (en palabras del economista norteamericano Milton Friedman: "La única responsabilidad social de los negocios es aumentar las utilidades"), filantropía (donaciones económicas y creación de funciones) y ciudadanía empresarial (en Iruretagoyena, 2012, p. 287). En esta última etapa se entiende que las organizaciones, con y sin fines de lucro, como ciudadanos que tienen impacto en la comunidad donde operan y por ende gozan de derechos y obligaciones. La RSE no debe entenderse como una práctica filantrópica que genera costos, un acto de beneficencia que ayuda a minimizar los impactos de las actividades empresariales, sino como una fuente de oportunidades, de innovación, de progreso social, una ventaja competitiva. En palabras de Iruretagoyena, la RSE constituye "un conjunto de obligaciones legales y éticas que se derivan

[777] Parise, M. (14 de diciembre de 2020 y 15 de enero de 2021). *Entrevista a Patricia Pereira - tercera* [inédita]. Anexo 8.10.1.8, p. 419.
[778] La definición de *RSE* de Iruretagoyena se plantea en el párrafo siguiente.

de los efectos que la actividad empresarial produce en el medio social, en el laboral y el ambiental, así como la incidencia que tiene sobre los derechos humanos" (2012, p. 289). La propuesta desarrollada por Eslabón permitirá a los eslabones amigos actuar de forma proactiva o estratégica. Es decir, anticipándose y tomando medidas antes que sucedan inconvenientes entre sus *stakeholders* y organizaciones o empresas. La RSE proactiva mira y apuesta al futuro.

Continuando con el desarrollo de la reunión, se propondrá a los participantes pensar quienes podrían ser potenciales eslabones amigos. Se explicará, a modo de guía, que podrían ser empresas y organizaciones vinculadas a los públicos objetivo de Eslabón (espectadores, alumnos y artistas), interesadas en el desarrollo cultural de la ciudad de Canelones o proveedoras de insumos que utiliza el Teatro (barracas, ferreterías y carpinterías -construcción de escenografías-, papelerías e imprentas -impresión de libretos y programas de mano- y mercerías -vestuario-). Se anotarán los nombres surgidos en otro sector de la pizarra.

A continuación se procederá al diseñar las diferentes propuestas. El moderador planteará la siguiente propuesta que podrá ser recogida o modificada por los participantes. Se pensó en la posibilidad de construir tres niveles de membresía: oro, plata y bronce. La primera significará un aporte anual de $10.000; la segunda, de $5.000 anuales; y la tercera, de $2.500 anuales. Cabe señalar que las membresías no implicarán solamente un aporte económico, sino que se buscará involucrar al capital humano de las empresas/organizaciones en las acciones. Se propone conseguir, tal y como se planteó anteriormente, un presupuesto equivalente a $30.000: un amigo oro, dos amigos plata y cuatro amigos bronce.

Con relación a los beneficios, Eslabón ofrecería presencia de la identidad visual de los eslabones amigos en las redes sociales la página web y en el *hall* del Teatro, y, en ocasiones, podrán figurar en la producción editorial (programas de mano y afiches). La propuesta de RSE abarcaría dos grandes áreas: accesibilidad y capacitación. La primera área favorecería el acceso a espectáculos y actividades culturales a los sectores más vulnerables de la población. Para ello se propone trabajar en conjunto con Merendero Charly Quaglia[779] (organización referente para los ciudadanos del barrio la Cantera de la ciudad de Canelones, a cargo de Estela López). Asimismo, diseñaría un programa de becas para alumnos de bajos recursos: dos becas completas (una para el taller de teatro de niños y otra para el de adolescentes), y dos becas del 50% (distribuidas de igual forma). La segunda área favorecería la capacitación, mediante el financiamiento de charlas y talleres, de la compañía teatral, alumnos y docentes

[779] El Merendero Charly Quaglia es conocido también como Merendero de Estela López o Lo de Estela.

de los talleres del Teatro y demás interesados de la ciudad de Canelones. Teniendo en cuenta el reducido número de participantes permitidos a causa del Covid-19, se privilegiarían las plazas para los integrantes de Eslabón. La selección de temáticas sería elegida por la Comisión directiva de Eslabón. En cuanto al involucramiento de los recursos humanos de los eslabones amigos: se invitará a participar en las jornadas de limpieza y orden de la sala (previo aviso y coordinación con los miembros del Teatro) y se ofrecerá un 20% de descuento en espectáculos y actividades de Eslabón y un 10% de descuento en espectáculos invitados.

Por último, se solicitará que un integrante tome registro en el cuaderno, designado para tal ciclo, de los contenidos y conclusiones plasmadas en la pizarra, los demás integrantes podrán ayudarlo dictándole el contenido. Finalmente, se pedirá a cada integrante que complete una evaluación[780], se entregarán las impresiones y lápices. Finalmente, se agradecerá la participación e involucramiento y se despedirá a los presentes.

6.6.1.3. Tercera reunión

La tercera reunión se centrará en la definición del programa de beneficios para socios, la propuesta de alquiler de sala y la oferta educativa. Dado que, tal y como se observó en la etapa de análisis, los contenidos del programa de socios no son compartidos por todos los miembros. Su definición y conocimiento otorgará coherencia en el discurso de los miembros quienes, tal y como se comentó anteriormente, funcionan como referentes del Teatro para los socios. Asimismo, la búsqueda de nuevos arrendatarios para la sala es pasiva.

A nivel locativo, el día D se pegarán cuatro hojas de papel sulfito en la pared de la sala (pizarra) y se llevarán los materiales adquiridos y preparados (tarjetas de papel[781], marcador, cuaderno, lapicera, lápices y evaluaciones impresas). A medida que los participantes lleguen se los invitará a sentarse en el borde del escenario, de cara a las butacas, o en la primera fila de asientos (en forma de ronda).

Para introducir el tema inicial se repartirá una tarjeta de cartulina y un lápiz a cada participante, y se les pedirá que anoten los beneficios que, a su entender, tienen los socios de Eslabón. Mientras escriben no se permitirá el intercambio verbal entre los participantes a fin de reflejar resultados más fidedignos. Una vez hayan terminado la consigna se doblarán a la mitad las tarjetas, se mezclarán en una bolsa y se entregará una a cada participante. Uno a uno, leerá en voz alta el contenido de las tarjetas mientras el moderador anotará los

[780] Consultar Anexo 8.6. “Propuesta de evaluación”, p. 310.
[781] Previo al encuentro, se extraerán ocho hojas centrales del cuaderno grapado y se recortarán en rectángulos de 16,5 x 11 cm (media hoja).

contenidos en la pizarra. Se analizarán las similitudes y diferencias. Se definirá un programa de beneficios que se plasmará en la página web, redes sociales y folletería del Teatro.

Posteriormente, se procederá a analizar oralmente la actual propuesta y estrategia para capacitación de nuevos arrendadores. Se utilizarán preguntas disparadoras en dos ejes. En primer lugar: ¿qué beneficios se ofrecen?, ¿se encuentra explicado de forma clara?, y ¿cómo conocen estos beneficios hoy los potenciales arrendadores? En segundo lugar: ¿se ofrece la sala a otros grupos culturales?, ¿y a instituciones educativas (muestras de fin de año)?, ¿se actúa de forma activa?, ¿cómo llegan los nuevos arrendatarios a Eslabón? A medida que intervienen los participantes anotarán en la pizarra las principales ideas. Se analizarán las similitudes y diferencias. Se definirá una propuesta de arrendamiento clara y atractiva que se plasmará en la página web, redes sociales y folletería del Teatro.

Luego, se abordará la propuesta educativa. Para ello se partirá de un ejercicio teatral en el que se interpretará a un docente de informática y a un potencial alumno que desea obtener información referente al curso (muy detallista): ¿qué áreas abarca el curso?, ¿cuáles son los contenidos?, ¿cuál es el costo?, ¿cuál es la duración?, ¿se requieren conocimientos previos?, ¿qué días son los cursos?, ¿qué medidas sanitarias se toman?, etcétera. Luego, se traspasará a esas preguntas a la comunicación actual de la propuesta educativa: ¿se contemplan los aspectos anteriormente mencionados? Se definirá una propuesta de arrendamiento clara y atractiva que se plasmará en la página web, redes sociales y folletería del Teatro.

Por último, se solicitará que un integrante tome registro en el cuaderno, designado para tal ciclo, de los contenidos y conclusiones plasmadas en la pizarra, los demás integrantes podrán ayudarlo dictándole el contenido. Finalmente, se pedirá a cada integrante que complete una evaluación[782], se entregarán las impresiones y lápices. Finalmente, se agradecerá la participación e involucramiento y se despedirá a los presentes.

6.6.2. Un Teatro, mil historias

Los 36 años de experiencia de Eslabón, tal y como se concluye en este trabajo, significan la puesta en escena de 46 espectáculos, el trabajo y participación de más de 40 personas, premios, nominaciones, eventos, talleres, recibimientos de espectáculos y actividades invitadas. En esta línea, resulta relevante reunir y registrar estos contenidos, estas voces, estas historias. Para ello se propone elaborar una memoria escrita. Se considera que lo ideal, y más efectivo si se tiene en cuenta el actual consumo de contenidos audiovisuales,

[782] Consultar Anexo 8.6. “Propuesta de evaluación”, p. 310.

sería elaborar un documental audiovisual, pero contemplando las posibilidades económicas de Eslabón se descarta en el presente plan.

La memoria escrita que se titulará Un Teatro, mil historias y constará de tres capítulos: Introducción (definición de la organización, filosofía corporativa, actividades, programa de beneficios para socios), Historia (etapas e hitos, integrantes, espectáculos, premios y nominaciones, eventos, impacto de la organización en la ciudad y el departamento de Canelones) y Eslabones (testimonios de miembros y exmiembros). La información será extraída de entrevistas a los principales *stakeholders* (actuales miembros, exmiembros, docentes, exdocentes, alumnos, exalumnos, socios, espectadores, organizaciones culturales de la ciudad de Canelones, otros grupos de teatro del interior, ATI, SUA, AGADU, FUTI, INAE y la Dirección de Cultura de la Intendencia de Canelones) y archivos de los medios masivos de comunicación. También se incluirán fotografías de los espectáculos y producción editorial institucional, como afiches y programas de mano de espectáculos.

La redacción de la memoria se elaborará, en el marco del relacionamiento con instituciones educativas, en conjunto con cinco estudiantes del Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta", supervisados por los docentes de la asignatura Estudios Económicos y Sociales[783] (asignatura cuyo programa que incluye un proyecto de investigación) y cinco estudiantes del Liceo "Nuestra Señora de Guadalupe", supervisados por los docentes de la asignatura Espacio extracurricular optativo (opción Comunicación oral y escrita) o Literatura[784]. Los diez estudiantes serán seleccionados por los docentes quienes conocen los intereses de los jóvenes en un proyecto de tales características. Para llevar a cabo la memoria se deberá primero desarrollar reuniones con las autoridades de los centros educativos, asunto que se planteará en el apartado 6.6.7 "Desayuno creativo"[785]. Con relación al diseño gráfico del documento, se abrirá un llamado abierto, a través de las redes sociales de Eslabón, a interesados en participar honorariamente del proyecto[786]. A nivel de Eslabón, se contará con el apoyo de Patricia Pereira, dada su formación como Licenciada en Comunicación.

---

[783] Consejo de Educación Secundaria. En línea: https://www.ces.edu.uy/files/Planes%20y%20programas/Ref%202006%20Bach/6to%20nucleo%20comun%20/esteconsoci6.pdf

[784] El Liceo "Nuestra Señora de Guadalupe" cuenta además con actividades curriculares. Será decisión del centro de estudios en el marco de qué asignatura o contexto participarán los estudiantes. No se propone la asignatura Estudios económicos y sociales dado que el liceo ofrece formación hasta primer año de bachillerato y dicha asignatura pertenece al tercer año.

[785] Consultar apartado 6.6.7. "Desayuno creativo", p. 227.

[786] Cabe señalar que se manejó la posibilidad de trabajar junto a la Escuela Técnica (UTU) de la ciudad de Canelones, sin embargo, no se dictan allí carreras o talleres vinculados a diseño gráfico o escritura.

Con relación a los plazos, se propone comenzar en mayo de 2021 con la planificación de esta acción dada la cantidad de involucrados y la extensión del año lectivo de los centros educativos. La etapa de ejecución (fines de mayo a principios de octubre de 2021) implicará la investigación, organización y redacción. Se denominará día D a la fecha publicación del artículo: 12 de octubre, aniversario de la fundación de Eslabón. Una vez culminado el proceso se enviará una evaluación[787] a todos los participantes, incluidos estudiantes, docentes y entrevistados. Como agradecimiento por la colaboración se entregará a cada estudiante y al diseñador gráfico un certificado de cooperación, y a cada institución educativa una pequeña suculenta con una tarjeta que contendrá el mensaje "Gracias por contribuir al crecimiento de la cultura" y el imagotipo de Eslabón.

El documento será publicado en formato no editable (PDF) en la web institucional del Teatro y desde allí se compartirá en las redes sociales de la organización (*fanpage* de Facebook, cuenta de Instagram y grupo de WhatsApp "Socios de Eslabón"). Asimismo, se enviará un comunicado de prensa a los medios de comunicación bajo el título: "Jóvenes liceales dan luz a 36 años de historia de Teatro Eslabón". Cabe señalar que algunos contenidos de este documento servirán para elaborar el currículum artístico de Eslabón y otros contenidos de un supuesto futuro Plan de redes sociales.

6.6.3. Página web institucional

La relación de las organizaciones con sus públicos comienza antes del primer encuentro cara a cara. Las múltiples herramientas comunicacionales digitales permiten adquirir información básica y construir una primera impresión de la organización. Basta con leer reseñas, visitar las páginas webs institucionales o las redes sociales.

En este sentido, la presencia planificada y estratégica en *internet* de las organizaciones y empresas ha ganado un papel fundamental. Dado que todas las organizaciones y empresas existen en *internet*, de forma voluntaria o involuntaria. El asunto crucial es quien es el principal sujeto de enunciación.

Tal y como plantea la Cámara de Anunciantes del Uruguay (CAU), no interesa "qué tan grande o pequeña sea una empresa, siempre es una estrategia beneficiosa para aumentar la productividad y llegar a más clientes"[788]. El hecho de contar con una página web "brinda prestigio al negocio y mejora la visión y confianza de los clientes hacia la empresa"[789]. La

[787] Consultar Anexo 8.6. "Propuesta de evaluación", p. 310.
[788] Cámara de Anunciantes del Uruguay. En línea: https://www.anunciantes.com.uy/importancia-de-tener-un-sitio-web-de-tu-empresa/
[789] Ídem.

CAU concluye que "para tener éxito, una empresa, sin importar su tamaño, debe adaptarse al entorno y eso significa seguir a las nuevas tecnologías, tener presencia en internet y en las redes sociales"[790].

En este sentido, la construcción de una página web de Eslabón contribuirá a los aspectos anteriormente señalados a la vez que permitirá organizar y presentar la información referente a la organización y actividades de forma clara para los públicos mixtos y externos. Se recomienda utilizar un dominio simple, distintivo y corto, lo que facilitará la recordación: www.teatroeslabon.com. Además, es importante que contenga palabras claves vinculadas a la actividad, en este caso *teatro*, dado que el dominio es uno de los primeros aspectos que analiza Google para posicionar las páginas web.

Teniendo en cuenta la capacidad financiera de Eslabón se recomienda iniciar con un proveedor gratuito como Wix.com, lo que implicará que el dominio de la página web sea https//:eslabonteatro.websit.com/teatroeslabon[791]. Más adelante, la organización evaluará su efectividad y decidirá si adquirir un dominio propio. Por ejemplo, el dominio www.teatroeslabon.com en Wix.com significaría una inversión de US$12,50 mensuales.

Con relación al diseño, se propone elaborar un menú principal con siete entradas: Inicio, Quienes somos, Compañía teatral, Oferta educativa, Agenda de actividades y Contacto. La página de inicio (*homepage*) contará con *banners* a las secciones principales y una sección con cifras (años de experiencia, participantes, obras, espectáculos invitados, espectadores). La sección Quienes somos se desplegará en tres secciones: Historia, Filosofía corporativa e Integrantes. La sección Compañía teatral se desplegará en dos secciones: Obras y Premios y reconocimientos. La sección Oferta educativa, Agenda de actividades y Contacto no contará con menú desplegable.

En cuanto a los contenidos, se incluirán los descriptos por el nombre de la sección. Se utilizará como base la producción escrita de la memoria Un Teatro, mil historias. Asimismo, se solicitarán fotografías y producción editorial (afiches y programas de mano) a actuales y exmiembros de Eslabón. Con relación a la sección Agenda de actividades se recomienda incluir un calendario y en la sección Contacto, un mapa vinculado a Google Maps, *links* a cuentas y páginas en redes sociales (Facebook e Instagram), y al número de WhatsApp (a través de https://api.whatsapp.com/).

[790] Ídem.
[791] El dominio será el señalado si la cuenta de Wix.com es creada con el *mail* institucional (eslabonteatro@gmail.com).

En cuanto a los recursos humanos, se recomienda contar con el apoyo de los integrantes jóvenes de Eslabón (Manuela Astorga, Valdez, Alfonsina Astorga y Lucas), dada su demostrada habilidad para el manejo de tecnologías informáticas. Serán supervisados por Patricia Pereira, dada su formación en Comunicación. Al finalizar el proceso, se enviará una evaluación[792] a los participantes para conocer la experiencia.

Se recomienda comenzar con la solicitud de fotografías, afiches y programas de mano a actuales y exmiembros a mediados de agosto. Mientras se aguarda respuesta, se recomienda diseñar la distribución de la página web, aunque los contenidos no estén prontos en todos los casos. Luego de la publicación de la memoria Un Teatro, mil historias (12 de octubre de 2021) se incorporarán los contenidos escritos a la plantilla web. Se señala como fecha de publicación de la página web el 25 de octubre de 2021. Se dará a conocer la noticia a través de las redes sociales de la organización: Facebook, Instagram y WhatsApp.

6.6.4. Manual de identidad corporativa visual

La identidad corporativa visual, tal y como se planteó en el apartado 5.1.1 "Identidad visual"[793], contribuye a la referencia visual de la organización en la mente de sus públicos, lo que favorece la identificación y diferenciación de la organización. La coherencia entre los elementos gráficos otorga consistencia, lo que transmite seriedad y profesionalismo.

En esta línea, se recomienda elaborar un manual de identidad corporativa visual que plantee los principales lineamientos con relación al uso de los elementos gráficos de Eslabón (imagotipo, isotipo, colores corporativos y tipografía) y su aplicación en diferentes soportes (gráfico, audiovisual y ambiental). El manual se dividirá en cuatro capítulos: Imagotipo, Isotipo, Colores y Tipografías. Se incluirán especificación y ejemplos de usos incorrectos para favorecer la comprensión. Dicho manual guiará el diseño de futuras producciones institucionales a nivel interno y externo, por ello se compartirá a artistas invitados que deseen incluir la identidad visual de Eslabón es sus afiches, por ejemplo.[794]

Con relación a los plazos, se recomienda comenzar a trabajar en el mes de mayo para aplicar los contenidos señalados en el manual en las próximas producciones. Se señala como día D (día de finalización de la elaboración del manual) el 30 de julio de 2021.

Para el armado se recomienda conseguir el apoyo honorario de un diseñador gráfico o estudiante. En esta línea, se podrá contactar al Arq. Carlos Devicenzi, coordinador académico de la Licenciatura de Diseño Gráfico de la Universidad ORT Uruguay, para incluir dicho

[792] Consultar Anexo 8.6. "Propuesta de evaluación", p. 310.
[793] Consultar apartado 5.1.1. "Identidad visual", p. 157.
[794] Se recomienda consultar en línea manuales de ejemplos, como ANCAP e INAU.

contenido en el marco del proyecto integrador de final de la carrera (Recreación). A nivel institucional, se contará con el apoyo de Patricia Pereira, dada su formación comunicacional. Al finalizar el proceso, se enviará una evaluación[795] a los participantes para conocer la experiencia. A modo de agradecimiento, se enviará un certificado de cooperación al Arq. Devicenzi y los estudiantes participantes en el proyecto.

6.6.5. Secretos teatrales

Secretos teatrales consta de visitas guiadas gratuitas a la sala de Eslabón en la que se explicarán los "secretos" de la puesta en escena de espectáculos teatrales (diseño y montaje de iluminación, equipamiento, luces y sonido, vestuarios, escenografía, etcétera). La actividad tiene como objetivo acercar a potenciales espectadores, socios e inversionistas para que conozcan el trabajo y las instalaciones del Teatro, con el fin último de que se acerquen en un futuro para participar de espectáculos y actividades, y/o a colaborar económicamente.

Con relación a la fecha, se propone desarrollar esta actividad en días conmemorativos relacionados con el sector de actividad de Eslabón para formar parte de la agenda *(agenda setting*): Día del Teatro Nacional (24 de agosto de 2021), Día del Patrimonio (octubre de 2021), Día Mundial del Teatro para Niños y Jóvenes (20 de marzo de 2022) y Día Mundial del Teatro (27 de marzo de 2022). En cuanto al horario, dependerá de la disponibilidad de los participantes de Eslabón dado que en la mayoría de los casos se trata de días laborales. Se surgiere solicitar inscripción previa de los participantes para mayor organización. Además, se gestionará frente al Ministerio de Educación y Cultura la declaración de interés ministerial de las actividades.

Contemplando la situación sanitaria actual (marzo de 2021), la actividad tendrá una extensión de treinta minutos y se desarrollará en grupos reducidos de diez personas, de las cuales dos serán los miembros de Eslabón que dirigirán la visita. Al igual que en las actividades del Teatro se tomarán las precauciones sanitarias necesarias: uso de tapabocas, distanciamiento social, higienización de manos con alcohol en gel y ventilación del lugar.

Con relación al desarrollo, se esperará a los participantes en el portón principal y se los invitará a pasar al patio a medida que llegan. Una vez hayan llegado todos los participantes, se comenzará por mostrar el *hall*: enseñando fotografías, mobiliario emblemático, premios y reconocimientos. Luego se procederá a ingresar a la sala dada su mayor capacidad. Allí se explicará el surgimiento de Eslabón y sus principales hitos y logros. Se presentará al elenco actual y las actividades que desarrolla el Teatro. Luego se hablará sobre el proceso creativo y

[795] Consultar Anexo 8.6. "Propuesta de evaluación", p. 310.

qué aspectos se tienen en cuenta a la hora de montar un espectáculo (lectura, selección del texto, composición de la actuación, financiación, etcétera). Posteriormente se hablará sobre las particularidades técnicas del escenario, las butacas y la cabina de luces y sonido. Se invitará a los participantes a subir al escenario para observar el vestuario y objetos de escenografías allí dispuestas previamente. Los miembros de Eslabón podrán contar anécdotas al respecto. Se recomienda identificar las prendas y objetos con tarjetas de papel con el nombre de la obra y el año (alineado a la identidad visual de Eslabón). Finalmente, se abrirá un espacio para plantear y responder consultas. Luego se solicitará a los participantes (invitados y miembros de Eslabón) que completen una evaluación[796] y se les obsequiará a los primeros un autoadhesivo institucional. Se agradecerá su visita y se los acompañará hasta el portón principal.

La convocatoria se realizará a través de las redes sociales (*fanpage* de Facebook, cuenta de Instagram y grupo de WhatsApp "Socios de Eslabón"), la página web y la cartelera física de Teatro Eslabón. Para ello se elaborarán afiches que compartirán una misma estética e incluirán la identidad visual de Eslabón, con el objetivo de favorecer la identificación, diferenciación y recordación en los públicos objetivo. Asimismo, se armará un comunicado de prensa en el que se incluirá el afiche y una breve descripción. Será enviado, una semana antes del día D, a los medios locales de comunicación (diario *Hoy Canelones*, *Canelones Ciudad Portal* y programa Capital Noticias), la Intendencia de Canelones (para que lo publique en la sección Agenda de su página web y su aplicación digital y página web Turismo Canelones), AGADU (para que lo publique en la sección Agenda cultural en su página web) y Cultura en línea (para que lo publique en su página web). En el caso de los centros educativos de la ciudad de Canelones, se entregarán afiches impresos para las carteleras institucionales.

6.6.6. Campaña digital #ViviEslabón

En las últimas décadas lo vivencial y experimental ha cobrado gran importancia. Las personas no sólo desean comprar productos o servicios, sino vivir experiencias vinculadas a dicha adquisición. En esta línea, la estrategia comunicacional de los teatros, teniendo en cuenta el caso de estudio, deberá enfocarse en construir mensajes que busquen involucrar emocionalmente a los públicos. Donde se observe, por ejemplo, a las personas que participan en las actividades del Teatro viviendo una experiencia positiva: "personas que disfrutan, que

[796] Consultar Anexo 8.6. "Propuesta de evaluación", p. 310.

se emocionan, que descubren mundos nuevos"[797]. Y para ello, las redes sociales representan un excelente aliado para difundir contenidos de esta índole.

Bonet & Schargorodsky señalan, además, la importancia de potenciar la comunicación visual y audiovisual, "no se trata solamente de diseñar los mejores afiches o carteles, sino de tener una presencia activa en canales como YouTube o Vimeo dinamizada por un experto en el tema"[798].

En esta línea, se propone la creación de un *hashtag* que permita nuclear y visibilizar las publicaciones de Teatro y las experiencias de los diferentes públicos del teatro (espectadores, socios, arrendadores, docentes y alumnos) compartidas a través de las redes sociales (Facebook e Instagram). El *hashtag* debe ser corto y de fácil recordación. Se propone utilizar el hashtag #ViviEslabón, la dificultad estará en el uso de los tildes, aspecto que se deberá aclarar. Con relación a su conformación: contiene el concepto experimental (Viví) y el nombre de la organización (Eslabón).

Con el objetivo de incentivar el uso del *hashtag* en los primeros dos meses postlanzamiento, se propone realizar un sorteo (entradas a espectáculos propios e invitados, becas para talleres o descuento en alquiler de sala, a elección de los ganadores) entre todos aquellas personas que suban contenidos descriptivos a sus perfiles (*feed*) de Instagram y Facebook sobre la participación en actividades de Eslabón, lo compartan en historias, utilicen el *hashtag* #ViviEslabón y etiqueten a la cuenta de Eslabón. Habrá dos ganadores, uno por cada red social. La elección de ambos espacios, historia y publicación en el *feed*, responde al alcance superior del primero y a la permanencia del segundo. En el caso de Instagram, por ejemplo, se guardarán las historias compartidas en historias destacadas.

Con relación al factor tiempo, se propone lanzar la campaña al principio del cronograma (del 9 al 15 de mayo de 2021). De esta forma se podrá aprovechar el recurso para nuclear y visibilizar las experiencias de la obra de la compañía teatral (*A través de los mares*, cuya fecha de estreno es el 11 de abril de 2021), los talleres (que para la fecha ya comenzaron, seguramente) y de las acciones propuestas en este plan. En cuanto al sorteo, se propone como fecha de cierre el 30 de junio de 2021. Con relación a la evaluación, se surgiere analizar de forma bimensual el alcance del *hashtag* y las características los contenidos. Cabe aclarar que los contenidos publicados con #ViviEslabón se compartirán en las historias de las redes

[797] Bonet & Schargorodsky. En línea: http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2019/02/La-gesti%C3%B3n-de-teatros-PDF-Final.pdf
[798] Ídem.

sociales de Eslabón con el objetivo de visibilizar el alcance de la campaña, incentivar a otros a sumarse y, a la vez, mostrar las actividades que desarrolla el Teatro.

6.6.7. Desayuno creativo

El vínculo con las instituciones educativas será un eje fundamental del Plan de Comunicación Corporativa. Por tal motivo, resulta pertinente reunirse con las autoridades de las instituciones de enseñanza media de la ciudad de Canelones, aquellas con las que se desarrollarán actividades coordinadas. Las autoridades a contactar son Cristina Martínez (directora del Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta") y Mercedes Patrón, (directora del Liceo "Nuestra Señora de Guadalupe").

La reunión, denominada Desayuno creativo, tendrá lugar el martes 11 de mayo de 9 a 11 horas y consistirá en un encuentro en la sala del Teatro donde, dada la situación sanitaria actual, participarán tres integrantes de Eslabón y las dos autoridades (una de cada centro de estudios). Al igual que en las actividades del Teatro se tomarán las precauciones sanitarias necesarias: uso de tapabocas, distanciamiento social, higienización de manos con alcohol en gel y ventilación del lugar. La elección del lugar responde al objetivo de interiorizar a las autoridades en el ámbito teatral.

La invitación consistirá en una bolsa de organza con semillas, acompañada de una tarjeta con el texto "Sembremos cultura juntos" y el imagotipo de Eslabón. Estará acompañada de la propuesta impresa donde se transmitirá el interés del Teatro por desarrollar tareas en conjunto con las instituciones educativas en el marco de formación de públicos. Se explicará en concreto el armado en conjunto de la memoria Un Teatro, mil historias para el que se solicitará el apoyo de estudiantes y docentes de la asignatura Estudios económicos y sociales (Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta") y del Espacio extracurricular optativo (opción Expresión oral y escrita) o Literatura (Liceo "Nuestra Señora de Guadalupe"). También se nombrará las futuras ediciones de Secretos teatrales, actividades a las que se invitarán a estudiantes y funcionarios de los centros educativos. Las invitaciones serán entregadas por un miembro de Eslabón dos semanas previas al evento, con el objetivo de que las autoridades puedan transmitir la idea a los docentes y alumnos, y asistir a la reunión con ideas y consultas.

Se propone desarrollar el Desayuno creativo con una modalidad dinámica dividida en cuatro instancias: introducción del tema, intercambio de ideas, conclusión y evaluación[799]. Se esperará a las invitadas en el portón principal y se los acompañará a ingresar. En la sala se

[799] Consultar Anexo 8.6. "Propuesta de evaluación", p. 310.

dispondrá de una mesa y cuatro sillas alrededor. En una mesa auxiliar se ubicará el *catering* (bizcochos, tazas, café, té, azúcar, cucharas y termo), que posteriormente se acercará a la mesa central. Uno de los miembros de Eslabón comenzará explicando la importancia del trabajo en conjunto con las instituciones educativas y señalará el papel de las artes en la formación. Recordará el trabajo en conjunto en las Interliceales de Teatro, por ejemplo. Se acercará el *catering* a la mesa principal y se servirá a las invitadas. Luego se procederá a analizar el proyecto de Un Teatro, mil historias, se preguntará qué han opinado sus colegas en los centros educativos, si tienen comentarios o dudas. Se armará en conjunto un plan de trabajo con plazos y tareas en torno a la fecha de publicación deseada: 12 de octubre de 2021 (aniversario de Eslabón). Finalmente, a modo de cierre se repasarán los principales acuerdos. Luego se solicitará a los participantes (invitadas y miembros de Eslabón) que completen una evaluación[800]. Se agradecerá la visita de las invitadas y se las acompañará hasta el portón principal.

6.6.8. Canelones cultural

Tal y como se plasmó en la etapa de análisis, las actividades y espectáculos culturales de la ciudad de Canelones no se encuentran nucleadas en un mismo espacio que permitiría a los ciudadanos conocer la totalidad de la oferta cultural. La Intendencia, a través de la sección Agenda en la página institucional y la aplicación digital/página web Turismo Canelones, intentó llevarlo a cabo, pero los contenidos son escasos. Asimismo, la gestión comunicacional de los espacios culturales públicos de la ciudad de Canelones se encuentran aislados. Ante esta situación han surgido informalmente dos grupos de WhatsApp (Agenda Cultural y Amigos del Politeama) y una *fanpag*e en Facebook (Agenda Cultural Canelones Capital) que nuclean a personas interesadas en el quehacer cultural. En este sentido, resulta fundamental elaborar un proyecto que permita construir un verdadero circuito cultural donde los ciudadanos canarios puedan saber qué cosas pasan y disfrutar de su ciudad.

Por esta razón el trabajo en conjunto con el gobierno, grupos, salas y espacios de esparcimiento (*restaurants* y bares) será fundamental. Se identifica como posibles aliados estratégicos: Intendencia y Municipio de Canelones (salas, museos, bibliotecas, Conservatorio Departamental de Música, Espacio Cultural Canelones), Gente Sin Nombre, El Recoveco Espacio Cultural, Espacio Minga, Central de Danza, Biblioteca y Espacio Cultural "Gabriela Mistral", Club Social Canelones, Centro Comercial y Social de Canelones, Restaurant El Rancho, Restaurant La Rueda, Taller gastronómico Luis Zunino, Pizzería Las Brasas, Rodó

[800] Consultar Anexo 8.6. "Propuesta de evaluación", p. 310.

Resto y Pizzas, Pizzería Lo de Pablo, Pizzería White, Pizzería Old Cat y Heladería Grido. Se señalan comercios gastronómicos dado que la participación en actividades y espectáculos culturales implica una salida del hogar, un paseo donde se habilitan otro tipo de consumos, como el gastronómico.

En esta línea, se elaborará una propuesta para presentar al Municipio e Intendencia de Canelones que contemple verdaderamente la oferta cultural de Canelones. Se recomienda cambiar el nombre de la página web y aplicación *Canelones Turismo* a *Canelones Cultura y Turismo*. En segundo lugar, se recomienda la creación de un sistema de puntaje que fomente el consumo cultural. Es decir, cada vez que el usuario participe en espectáculos y actividades culturales obtendrá puntos que podrá canjear a futuro, en forma de descuentos monetarios, en espectáculos, actividades culturales o gastronomía.

Para presentar la propuesta frente al gobierno canario se deberán organizar previamente reuniones con las instituciones y empresas involucradas, encuentros que se nuclearán bajo el nombre Canelones cultural. Eslabón enviará una invitación digital vía *mail* o WhatsApp, en su defecto. Teniendo en cuenta la situación sanitaria actual (marzo de 2021) y la cantidad de involucrados se propone llevar a cabo vía Zoom. Con relación a la fecha, se propone llevarla a cabo el martes 8 de junio de 2021 de 18 a 19:30 horas. En esta instancia Eslabón desarrollará la idea esbozada en la invitación y dará paso al intercambio de ideas. Al finalizar la actividad se enviará una evaluación *online*[801] a los participantes. A futuro se organizarán tantas reuniones como sean necesarias para culminar la redacción de la propuesta. Se recomienda señalar una fecha de cierre de la propuesta para trabajar de forma organizada. Una vez definida la propuesta se solicitará una reunión con la Dirección de Cultura de la Intendencia de Canelones y el Alcalde de la ciudad de Canelones (Municipio): Manuel Meléndez y Darío Pimienta, respectivamente.

No se detallan en este plan el ajuste de la página web ni la fecha de inicio del sistema de puntajes dado que, dependerá en gran medida, del interés y aporte de los aliados estratégicos.

6.6.9. Eslabón amigo

Las organizaciones operan en una comunidad y como tales son considerados ciudadanos, ciudadanos con derechos y obligaciones. En este sentido, y con el objetivo de mejorar la solvencia económica del Teatro, se plantea la siguiente acción.

[801] Consultar Anexo 8.6. “Propuesta de evaluación”, p. 310.

Eslabón amigo es una propuesta de Responsabilidad social empresarial, concepto que debe entenderse como una fuente de oportunidades, de innovación, de progreso social, una ventaja competitiva, y no como una práctica filantrópica que genera costos o un acto de beneficencia que ayuda a minimizar los impactos de las actividades empresariales. Eslabón brindará a las organizaciones y empresas la posibilidad de desarrollar acciones de acercamiento a la comunidad siendo partícipes del desarrollo cultural de la ciudad. En esta línea, el Teatro ofrecerá su sede para desarrollar actividades ya sea en forma de colaboración o patrocino, compra de entradas o funciones exclusivas para grupos u organizaciones de interés.

En principio se invitará a seis potenciales inversionistas (de ahora en adelante eslabones amigos) mediante el envío de una invitación digital vía *mail* o WhatsApp, en su defecto. Se esbozará brevemente la propuesta de RSE y se los invitará a profundizar el tema en una reunión presencial en la sala del Teatro. La elección del lugar responde al objetivo de interiorizar a los invitados en la causa y el ámbito teatral. Cabe señalar que dada la situación sanitaria actual (marzo de 2021), participarán tres integrantes de Eslabón y un representante de cada eslabón amigo. Al igual que en las actividades del Teatro se tomarán las precauciones sanitarias necesarias: uso de tapabocas, distanciamiento social, higienización de manos con alcohol en gel y ventilación del lugar. En cuanto a la fecha, se propone desarrollar esta actividad en el jueves 17 de junio de 18:30 a 19:30 horas.

Con relación al desarrollo de la reunión, se esperará a los potenciales eslabones amigos en el portón principal y se los invitará a pasar a la sala a medida que llegan. En el interior los esperará otro integrante de Eslabón y los invitará a tomar asiento en las primeras filas de butacas o en el borde del escenario para formar una ronda. Una vez hayan llegado todos los participantes, un integrante de Eslabón dará comienzo a la reunión explicando brevemente el surgimiento de Eslabón, sus grandes logros y actuales actividades. Luego, se explicará la importancia de la responsabilidad social empresarial y en vínculo con la comunidad (misma justificación que al inicio de este apartado). Se proseguirá a entregar una copia impresa de la propuesta a cada potencial eslabón amigo y leerla en voz alta. Se abrirá un espacio para dudas y consultas. Se recordará la fecha de cierre para confirmación (30 de junio de 2021) y el interés de trabajar pronto con ellos. Luego se solicitará a los participantes (invitados y miembros de Eslabón) que completen una evaluación[802] y se les obsequiará a los primeros una bolsa de organza con semillas y una tarjeta con el texto “En Eslabón queremos

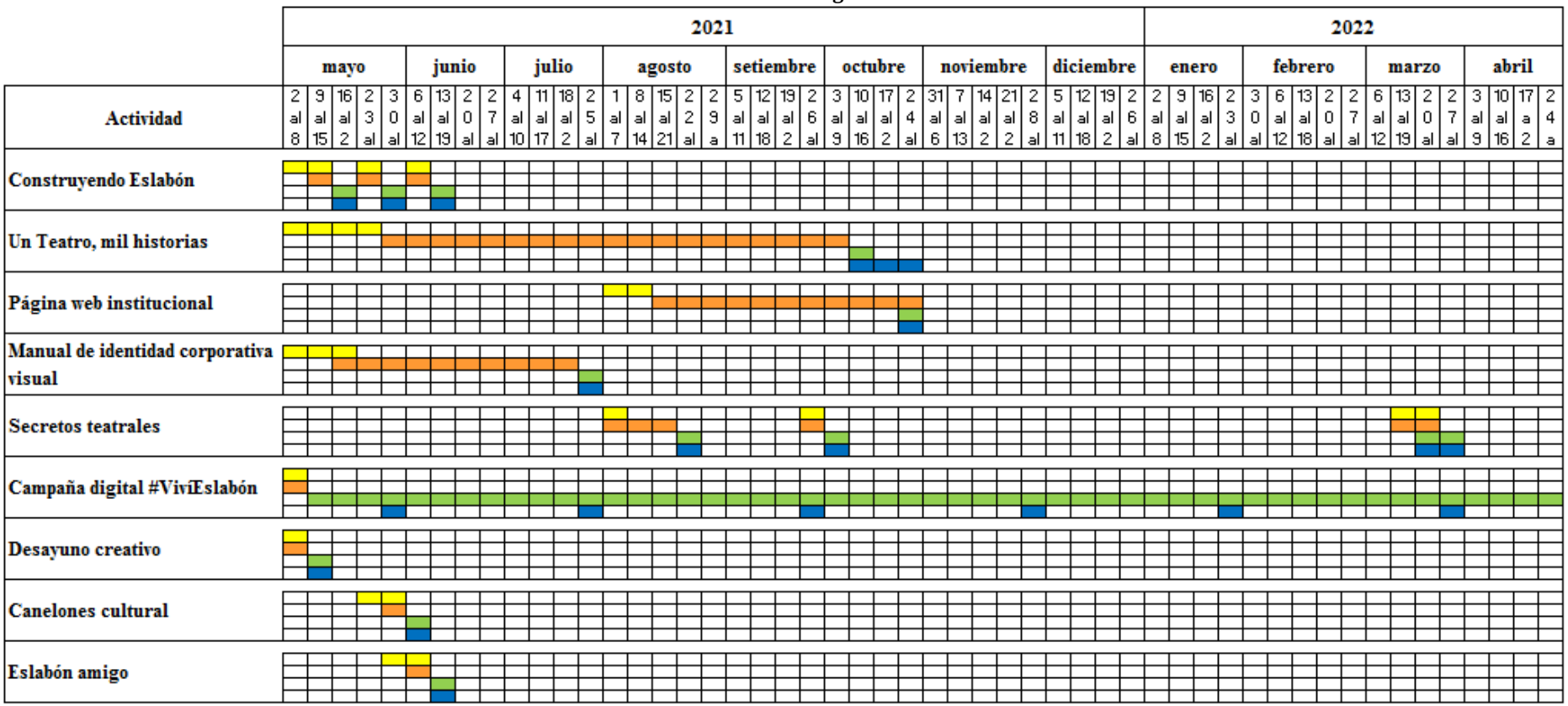
[802] Consultar Anexo 8.6. “Propuesta de evaluación”, p. 310.

ayudarte a que seas parte del desarrollo cultural de Canelones. Sembremos cultura juntos” y el imagotipo de Eslabón. Se agradecerá su visita y se los acompañará hasta el portón principal.

Una vez confirmada la participación de los eslabones amigos se diseñarán las acciones y/o modos en los que la organización o empresa desea colaborar en el desarrollo cultural de la ciudad. No se detallan en este plan dado que, dependerá en gran medida, del interés y aporte de dichas organizaciones o empresas.

6.7. Cronograma

Tabla 13. Cronograma



Fuente: elaboración propia

6.8. Presupuesto

A continuación se presenta el presupuesto para las acciones planteadas anteriormente. La selección de proveedores es sugerida, se desconoce si la organización cuenta con los insumos señalados o proveedores de confianza. Por último, aclarar que todos los precios incluyen IVA.

Tabla 14. Presupuesto

Acción	Instancia	Detalle	Proveedor/ Encargado	Cant.	Precio unitario	Precio	Costo total por acción
Construyendo Eslabón (primera, segunda y tercera reunión)	Invitación	Diseño de invitación digital	Mariana Parise	3	Se incluye en el presupuesto final (*)		$U 268
	Desarrollo	Hojas de papel sulfito	Salón El Gallito	12	6	$U 72	
		Rollo de cinta adhesiva Teoría+	Supermercado Ta-Ta	1	29	$U 29	
		Marcador grueso	Salón El Gallito	1	39	$U 39	
		Lapicera azul BIC	Supermercado Ta-Ta	1	22	$U 22	
		Cuaderno rayado Ta-Ta	Supermercado Ta-Ta	1	29	$U 29	
		Bolsa de nylon o tela	Teatro Eslabón	1	0	$U 0	
		Tijera	Teatro Eslabón	1	0	$U 0	
	Evaluación	Impresión A4 blanco y negro	Papelería Mapaca	10	2	$U 20	
		Lápices PlaySchool 3 unidades	Supermercado Ta-Ta	3	19	$U 57	
Un Teatro, mil historias	Invitación	Diseño de invitación digital	Mariana Parise	1	*		$U 335
		Diseño de llamado diseñador gráfico	Mariana Parise	1	*		
	Evaluación	Impresión A4 b y n (evaluación)	Papelería Mapaca	10	2	$U 20	
	Souvenir	Diseño de certificado de colaboración	Mariana Parise	1	*		
		Impresión A4 cuatro tintas (certificados)	Papelería Mapaca	10	15	$U 150	
		Suculenta pequeña en maceta	Mercado Libre	3	50	$U 150	
		Diseño de tarjeta de agradecimiento	Mariana Parise	1	*		
		Impresión A4 cuatro tintas (tarjetas)	Papelería Mapaca	1	15	$U 15	
Manual de identidad corporativa visual	*Souvenir*	Diseño de certificado de colaboración	Mariana Parise	1	*		$U 30
		Impresión A4 cuatro tintas (certificados)	Papelería Mapaca	2	15	$U 30	
	Evaluación	Armado de evaluación digital	Mariana Parise	1	*		
Secretos teatrales	Invitación	Diseño de afiche	Mariana Parise	1	*		$U 630
		Impresión A4 cuatro tintas (afiche)	Papelería Mapaca	2	15	$U 30	
	Planificación	Diseño de tarjetas identificatorias	Mariana Parise	1	*		
		Hoja de cartulina	Papelería Mapaca	1	10	$U 10	
		Hilo	Teatro Eslabón	1	0	$U 0	
		Impresión A4 b y n (tarjetas identificatorias)	Papelería Mapaca	5	2	$U 10	
	Evaluación	Impresión A4 b y n (evaluación)	Papelería Mapaca	50	2	$U 100	
	Souvenir	Diseño del autoadhesivo	Mariana Parise	1	*		
		Impresión del autoadhesivo 5x5 cm	Imprenta ArteSur	100	4,8	$U 480	

Acción	Instancia	Detalle	Proveedor	Cantidad	Precio unitario	Precio	Costo total por acción
Desayuno creativo	Invitación	Bolsa de organza blanca	Cotillón Serpentinas	3	7	$U 21	$U 546
		Semillas de flor pensamiento	Mercado Libre	1	175	$U 175	
		Diseño de tarjetas	Mariana Parise	1		*	
		Impresión A4 b y n (tarjetas)	Papelería Mapaca	1	2	$U 2	
	Catering	Bizcochos dulces y salados	Supermercado Disco	0,5	459	$U 230	
		Café Bracafé (sobres)	Supermercado La Casona	6	5	$U 30	
		Té Horniman's (sobres)	Supermercado La Casona	6	5	$U 30	
		Azúcar (sobres)	Supermercado La Casona	10	5	$U 50	
		Agua caliente (termo)	Teatro Eslabón	1	0	$U 0	
		Tazas	Teatro Eslabón	6	0	$U 0	
		Cucharas pequeñas	Teatro Eslabón	6	0	$U 0	
	Evaluación	Impresión A4 b y n	Papelería Mapaca	4	2	$U 8	
Canelones cultural**	Invitación	Diseño de invitación digital	Mariana Parise	1		*	$U 0
	Evaluación	Armado de evaluación digital	Mariana Parise	1		*	
Eslabón amigo	Invitación	Diseño de invitación digital	Mariana Parise	1		*	$U 414
	Desarrollo	Impresión A4 b y n (propuesta de RSE)	Papelería Mapaca	6	2	$U 12	
	Souvenir	Bolsa de organza blanca	Cotillón Serpentinas	6	7	$U 42	
		Semillas	Mercado Libre	2	175	$U 350	
		Diseño de tarjeta	Mariana Parise	1		*	
		Impresión A4 b y n (tarjeta)	Papelería Mapaca	1	2	$U 2	
	Evaluación	Impresión A4 blanco y negro	Papelería Mapaca	4	2	$U 8	
Página web institucional	Evaluación	Impresión A4 blanco y negro	Papelería Mapaca	4	2	$U 8	$U 8
						subtotal	$U 2.231
Elaboración del diagnóstico y Plan de Comunicación Corporativa***			Mariana Parise	6 meses de trabajo			$U 60.000
Implementación del Plan de Comunicación Corporativa y gestión de proveedores***			Mariana Parise	10% del subtotal de costos de proveedores			$U 6.000
						total	$U 68.231

** No se presupuesta el diseño de la página web y ni del sistema de puntos dado que se desconocen los requisitos con relación a contenido. Del mismo modo, si la inversión será dividida entre los aliados estratégicos o si el Municipio y la Intendencia de Canelones.
*** Las cifras están enmarcadas en un enfoque de voluntariado y colaboración, por lo cual no aplican los parámetros de mercado, sino que se considera la disposición a ser voluntarias.

Fuente: elaboración propia

6.9. Evaluación

La evaluación constituye la última etapa del Plan de Comunicación Corporativa, y como tal, muchas veces es olvidada. Sin embargo, es fundamental para demostrar el aporte de las acciones comunicacionales realizadas en el cumplimiento de los objetivos organizacionales. La presente propuesta se evaluará mediante dos ejes: cuantitativo y cualitativo. Para ello será fundamental establecer mínimos aceptables que permitan

considerar, a grandes rasgos, si una acción fue positiva, negativa o neutral. El registro por escrito de las evaluaciones facilitará esta tarea.

A nivel cuantitativo, y precisamente en el caso de los eventos propuestos se podrá mediar la cantidad de asistentes —y cotejarla con la cantidad de invitados o personas que se manifestaron interesadas en asistir—, y la adhesión mediante la cantidad de intervenciones y propuestas de los participantes. Los eventos, además, resultan instancias apropiadas para llevar a cabo encuestas que incluyan no solo indicadores de la actividad sino otros aspectos que se deseen evaluar.

Otros indicadores cuantitativos son las apariciones en medios masivos. Para ello se puede elaborar un *clipping* que recoja la frecuencia, extensión y alcance (lecturas, comentarios, seguidores). A nivel digital, se podrá analizar las redes sociales (*fanpage* en Facebook, cuenta en Instagram y página web) con las herramientas de estadísticas de Facebook e Instagram, o Google Analytics. Con relación al grupo de WhatsApp "Socios de Teatro Eslabón", se podrá medir la cantidad de usuarios que leen los contenidos y cotejarla con la cantidad de miembros del grupo. En este caso no se podrá medir la cantidad de respuestas dado que dicha función se encuentra desactivada. Por último, se recomienda plasmar estos datos en informes bimensuales que permitan registrar, visualizar y comparar el alcance de los contenidos y los niveles de interacción. Para evaluar las acciones con los diferentes *stakeholders* se podrá observar la cantidad de nuevos socios, espectadores, alumnos y docentes que llegaron a Eslabón una vez implementado el plan. Asimismo, se podrán analizar los datos recogidos en las diferentes evaluaciones.

A nivel cualitativo, se podrán recoger subjetividades e impresiones con respecto a las actividades y al trabajo de Eslabón en pos de profesionalizar su comunicación. Para cada reunión, será importante elaborar un bosquejo o resumen según la temática abordada. En el caso de la primera reunión, poder definir los objetivos organizacionales y la filosofía corporativa. En la segunda, contar con un bosquejo de la propuesta que se enviará a potenciales financiadores. En la tercera, una definición concreta del programa de socios. Se recomienda organizar una reunión en abril de 2022 para abordar estos temas.

Este trabajo representa una primera etapa de Comunicación estratégica, en tanto, las conclusiones obtenidas en el diagnóstico exceden la posibilidad de abordar todas las aristas y problemáticas en el plan desarrollado, cuya duración es un año.

Capítulo 7. Referencias

7.1. Referencias bibliográficas

7.1.1. Referencias académicas

7.1.2. Referencias vinculadas al objeto de estudio

7.2. Referencias electrónicas

Adler, R. & Marquartd, J. (2005). *Comunicación organizacional. Principios y prácticas para negocios y profesiones*. Ciudad de México, México: McGraw Hill.

Aguado Terrón, J. M. (2004). *Introducción a las teorías de la comunicación y la información*. Murcia, España: DM.

Aljure, A. (2015). *El plan estratégico de comunicación. Métodos y recomendaciones para su elaboración*. España: Editorial UOC.

Altamirano, C. (2002). *Términos críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.

Arranz, J. C. (1997). *Gestión de la identidad empresarial y su impacto sobre los resultados*. Barcelona, España: Gestión 2000.

Benjamin, W. (1989). "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" en *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Argentina: Taurus.

Bolman, L. & Deal, T. (1995). *Organización y liderazgo: el arte de la decisión*. Delaware, Estados Unidos: Addison-Wesley.

Bourdieu, P. (1993). "Espacio social y poder simbólico" en *Cosas dichas*. Barcelona, España: Gedisa.

Brandolini, A. & González Frígoli, M. (2009). *Comunicación interna*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

Capriotti, P. (2009). *Branding corporativo. Fundamentos para la gestión estratégica de la Identidad Corporativa*. Santiago de Chile, Chile: Colección de Libros de la Empresa.

Carbajal, M. (2007). "Canelones" en colección *Uruguay: El País y sus 19 departamentos*. Montevideo, Uruguay: El País & Testoni Studios.

Coelho, T. (2009). *Diccionario crítico de política cultural: cultura e imaginario*. Barcelona, España: Gesida.

Colbert, F. & Cuadrado, M. (2003). *Marketing de las Artes y la Cultura*. Barcelona, España: Editorial Ariel.

Cortina, A. (2008). *Ética de la empresa. Claves para una nueva cultura empresarial*. Madrid, España: Trotta.

Costa, J. (2004). *DirCom on-line. El Master de Dirección de Comunicación a distancia*. La Paz, Bolivia: Design grupo editorial.

Costa, J. (2009). *Imagen corporativa en el siglo XXI*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

Fernández Collado, C. (2002). *La comunicación en las organizaciones*. Ciudad de México, México: Editorial Trillas.

Ferrari, M. & França, F. (2011). *Relaciones Públicas. Naturaleza, función y gestión en las organizaciones contemporáneas*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.

Grunig, J. & Hunt, T. (2000). *Dirección de Relaciones Públicas*. Madrid, España: Gestión 2000.

Hanna, A. (1990). *Diseño de organizaciones para la excelencia en el desempeño*. Wilmington, Estados Unidos: Addison-Wesley.

Iruretagoyena, A. (2012). *Manual de comunicación corporativa. De la identidad a la responsabilidad social*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Dunken.

Jakobson, R. (1981). *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona, España: Crítica.
Legido, J. C. (1968). *El teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes 1886-1967*. Montevideo, Uruguay: Ediciones Tauro.
Libaert, T. (2008). *El plan de comunicación organizacional*. Ciudad de México, México: Limusa.
Lucas Marín, A. (1997). *La comunicación en la empresa y en las organizaciones*. Barcelona, España: Bosch.
Míguez González, M. (2010). *Los públicos en las relaciones públicas*. Barcelona, España: UOC.
Mintzberg, H. (1991). *Diseño de organizaciones eficientes*. Buenos Aires, Argentina: El Ateneo.
Nisivoccia, G. (2011). *Quitando palos de la rueda: Gestalt aplicado al mundo de las organizaciones*. Montevideo, Uruguay.
Ostuni, O. (1993). *Por los teatros del interior: Crónicas y hechos que revelan historias desconocidas del teatro uruguayo*. Uruguay: Asociación de Teatros del Interior.
Ostuni, O. (2011). *El otro teatro uruguayo. Una historia para conocernos*. Uruguay: COFONTE.
Pignataro Calero, J. (1968). *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo, Uruguay: Arca.
Pignataro Calero, J. (1997). *La aventura del teatro independiente*. Montevideo, Uruguay: Cal y Canto.
Rela, W. (1994). *Teatro uruguayo de hoy (1987-1994). Antología*. Montevideo, Uruguay: Proyección.
Ritter, M. (2008). *Cultura organizacional: gestión y comunicación*. Buenos Aires, Argentina: La Crujía.
Sansone de Martínez, E. (1995). "Capítulo I" en *El Teatro en el Uruguay el Siglo XIX. Tomo 1. Desde los Orígenes a la Independencia*. Montevideo, Uruguay: Editorial Surcos.
Sanz de la Tajada, L. A. (1996). *Auditoria de la Imagen de la Empresa. Métodos y técnicas de estudio de la imagen*. Madrid, España: Ed. Síntesis.
Schvarstein, L. (2000). *Diseño de organizaciones: Tensiones y paradojas*. Buenos Aires: Paidós.
Stolovich, L., Lescano, G. & Mourelle, J. (1997). *La cultura da trabajo*. Montevideo: Uruguay: Editorial Fin de siglo.
Stoner, J., Freeman, R., & Gilbert, D. (1996). *Administración*. Estado de México, México: Prentice-Hall S. A.
Thévenet, M. (1992). *Auditoria de la cultura empresarial*. Madrid, España: Díaz de los Santos.
Villafañe, J. (1999). *La gestión profesional de la imagen corporativa*. Madrid, España: Pirámide.
Watzlawick, P.; Beavin, J. & Jackson, D. (1995). *Teoría de la comunicación humana*. Barcelona, España: Editorial Herder.
Wilcox, D., Cameron, G. & Xifra, J. (2006). *Relaciones Públicas. Estrategias y Tácticas*. Madrid, España: Pearson Educación S. A.

7.2.1. Referencias académicas

7.2.2. Referencias vinculadas al objeto de estudio

Capriotti, P. (2013). *Planificación estratégica de la Imagen Corporativa* [en línea]. Recuperado el 10 de enero de 2021 de http://www.bidireccional.net/Blog/PEIC_4ed.pdf

Díaz, E. (s/f). “Foucault y el poder de la verdad”. Recuperado el 27 de diciembre de 2020, de https://www.estherdiaz.com.ar/textos/foucault_verdad.htm

Enz, A. (2012). *Manual de comunicación para organizaciones sociales. Hacia una gestión estratégica y participativa* [en línea]. Recuperado el 20 de diciembre de 2020, de http://antezanacc.com/docs/Manual_de_comunicacion_para_organizaciones_sociales.pdf

Foucault, M. (2005). *El orden del discurso* [en línea]. Recuperado el 27 de diciembre de 2020, de https://monoskop.org/images/5/5d/Foucault_Michel_El_orden_del_discurso_2005.pdf

Jaén, M. et. al. (2006). *La comunicación interna como herramienta estratégica al servicio de las organizaciones* [en línea]. Recuperado el 25 de agosto de 2020, de https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2010122

Peirce, Ch. (1894). *¿Qué es un signo?* Recuperado el 17 de julio de 2020, de https://www.unav.es/gep/Signo.html

Restrepo, M. (1995). “Comunicación para la dinámica organizacional” en revista *Signo y Pensamiento* volumen 14, número 26. Recuperado el 5 de setiembre de 2020, de https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3379

Robbins, S. & Jude, T. (2009). *Comportamiento organizacional* [en línea]. Recuperado el 15 de noviembre de 2020, de https://frrq.cvg.utn.edu.ar/pluginfile.php/15550/mod_resource/content/0/ROBBINS%20comportamiento-organizacional-13a-ed-_nodrm.pdf

Williams, R. (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad* [en línea]. Recuperado el 9 de abril de 2020, de https://soymenos.files.wordpress.com/2012/07/williams-palabras-clave.pdf

7.2.2.1. Teatro Eslabón

Teatro Eslabón. (s/f). “Teatro Eslabón” [perfil de Facebook]. Recuperado el 26 de marzo de 2020 de https://www.facebook.com/teatro.eslabon.canelones/

Teatro Eslabón. (s/f). “Teatro Eslabón” [perfil de Instagram]. Recuperado el 26 de marzo de 2020 de https://www.instagram.com/teatroeslabon/

Teatro Eslabón. (s/f). “Teatro Eslabón” [perfil de Twitter]. Recuperado el 26 de marzo de 2020 de https://twitter.com/teatroeslabon?lang=es

7.2.2.2. Organizaciones estatales

Administración Nacional de Educación Pública. (2008). *Programa de Educación Inicial y Primaria* [en línea]. Recuperado el 25 de noviembre de 2020, de https://www.ceip.edu.uy/documentos/normativa/programaescolar/ProgramaEscolar_14-6.pdf

Administración Nacional de Educación Pública. (2020). “Bachillerato Figari”. Recuperado el 26 de noviembre de 2020, de https://pcentrales.anep.edu.uy/oferta-educativa/cetp/educacion-media-superior/bachillerato-figari

Agencia Nacional de Desarrollo. (2020). “Ya está disponible el cobro del subsidio para artistas”. Recuperado el 7 de setiembre de 2020, de https://www.ande.org.uy/noticias/item/subsidio-artistas.html

Arocena, F. (coord.). (2011). *Regionalización cultural del Uruguay* [en línea]. Recuperado el 11 de mayo de 2020, de https://otu.opp.gub.uy/sites/default/files/docsBiblioteca/Arocena_Regionalizacion_cultural_del_uruguay.pdf

Calvo, J. & Pardo, I. (2014). *Cuántos y cómo somos* [en línea]. Recuperado el 21 de agosto de 2020, http://www.bibliotecadelbicentenario.gub.uy/innovaportal/file/62954/1/nuestro-tiempo-01.pdf

Comuna Canaria. (13 de agosto de 2019). "Presentación de acuerdos de trabajo para fortalecer las políticas culturales del departamento". Recuperado el 4 de setiembre de 2020, de http://www.comunacanaria.gub.uy/es/noticias/presentacion-de-acuerdos-de-trabajo-para-fortalecer-las-politicas-culturales-del-departamento

Comuna Canaria. (2 de diciembre de 2014). "Canelones presenta la primera ópera realizada íntegramente fuera de Montevideo: 'El empresario' de Mozart". Recuperado el 4 de setiembre de 2020, de http://www.comunacanaria.gub.uy/es/noticias/canelones-presenta-la-primera-opera-realizada-integramente-fuera-de-montevideo-el-empresario-de-mozart

Comuna Canaria. (s/f). *Plan Local Canelones Capital. Memoria de ordenación* [en línea]. Recuperado el 4 de setiembre de 2020, de http://www.comunacanaria.gub.uy/sites/default/files/pagina_sitio/archivos_adjuntos/plcc_memoria_de_ordenacion.pdf

Comunicación Presidencial. (1 de diciembre de 2020). "Conferencia de prensa del presidente Luis Lacalle Pou" [video]. Recuperado el 24 de diciembre de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=VHETwN4dMGk

Consejo de Educación Secundaria. (2006). *Programa de Estudios Económicos y Sociales. Tercer año de bachillerato - núcleo común - reformulación 2006* [en línea]. Recuperado el 2 de marzo de 2021, de https://www.ces.edu.uy/files/Planes%20y%20programas/Ref%202006%20Bach/6to%20nucleo%20comun%20/esteconsoci6.pdf

Dirección General de Registros. (2021). "Inscripción de asociación civil, club o fundación". Recuperado el 16 de febrero de 2021, de https://www.gub.uy/tramites/inscripcion-asociacion-civil-club-fundacion

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (2019). *Investigar otros teatros: problematización del "sistema teatral" y del propio concepto de teatro. Gustavo Remedi* [en línea]. Recuperado el 10 de noviembre de 2020, http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Remedi.pdf

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (2019). *Presentación del proyecto de investigación de teatro en el interior del país. Silvia Viroga* [en línea]. Recuperado el 19 de noviembre de 2020, de http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Viroga.pdf

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (2019). *Teatro en el interior del país. Enriquecimiento teatral en los espacios de territorialidad*. Juan Estrades [en línea]. Recuperado el 27 de diciembre de 2020, de http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Estrades.pdf

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. (2019). *Una experiencia a muchas puntas. María Pollak* [en línea]. Recuperado el 10 de noviembre de 2020, de http://jornadas.fhuce.edu.uy/images/2019/Ponencias_completas/GT_07_-_Pollak.pdf

Fondos para la Cultura | MEC. (2020). "Sobre los Fondos". Recuperado el 20 de agosto de 2020, de https://fondos.culturaenlinea.uy/sobre-los-fondos/

Gobierno de Canelones. (2013). "Biblioteca Gabriela Mistral celebró su 79 aniversario". Recuperado el 26 de agosto de 2020, de https://www.imcanelones.gub.uy/es/noticias/biblioteca-gabriela-mistral-celebro-su-79-aniversario

Gobierno de Canelones. (2014). “Canelones De-Muestra realizó el lanzamiento de su 10ª edición”. Recuperado el 27 de febrero de 2021, de https://www.imcanelones.gub.uy/es/noticias/canelones-de-muestra-realizo-el-lanzamiento-de-su-10a-edicion

Gobierno de Canelones. (2020). “Calendario de Fiestas”. Recuperado el 29 de noviembre de 2020, de https://www.imcanelones.gub.uy/es/disfrutamos/que-hacer/calendario-de-fiestas

Gobierno de Canelones. (2020). “Estacionamiento tarifado en Canelones y Pando”. Recuperado el 15 de febrero de 2021, de https://www.imcanelones.gub.uy/es/content/estacionamiento-tarifado-en-canelones-y-pando-1

Gobierno de Canelones. (2020). “Teatro Politeama”. Recuperado el 26 de agosto de 2020, de https://turismo.imcanelones.gub.uy/visita-canelones/que-hacer/atractivos/item/teatro-politeama.html

Gobierno de Canelones. (7 de enero de 2021). “Gobierno de Canelones viene diseñando medidas de apoyo al sector cultural para mitigar la crisis”. Recuperado el 10 de enero de 2021, de https://www.imcanelones.gub.uy/es/noticias/gobierno-de-canelones-viene-disenando-medidas-de-apoyo-al-sector-cultural-para-mitigar-la-crisis

Gobierno de Canelones. (9 de febrero de 2021). “Inscripciones para ingresar como alumno/a al Conservatorio Departamental De Música”. Recuperado el 10 de febrero de 2021, de http://imcanelones.gub.uy/es/noticias/abrio-un-nuevo-periodo-de-inscripcion-para-ingresar-al-conservatorio-departamental-de-musica-0

Gobierno de Canelones. (9 de junio de 2020). “Se realizó el lanzamiento del proyecto canastas culturales”. Recuperado el 20 de octubre de 2020, de https://imcanelones.gub.uy/es/noticias/se-realizo-el-lanzamiento-del-proyecto-canastas-culturales

Gobierno de Canelones. (s/f). “Dirección General de Cultura”. Recuperado el 16 de julio de 2020, de https://www.imcanelones.gub.uy/es/conozca/gobierno/secretaria-general-y-direcciones/direccion-general-de-cultura

Gobierno Uruguayo. (2019). “Ley de Teatro independiente”. Recuperado el 22 de agosto de 2020, de https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/comunicacion/noticias/ley-teatro-independiente

Gobierno Uruguayo. (2020). “Datos”. Recuperado el 27 de noviembre de 2020, de https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/datos-y-estadisticas/datos

Gobierno Uruguayo. (s/f). “Dirección Nacional de Cultura”. Recuperado el 16 de julio de 2020, de https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/institucional/estructura-del-organismo/direccion-nacional-cultura

Gobierno Uruguayo. (s/f). “Misión y visión”. Recuperado el 16 de julio de 2020, de https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/politicas-y-gestion/mision-vision-0

IMPO. (1937). Ley N.º 9.739 *Propiedad literaria y artística*. Recuperado el 7 de agosto de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/leyes/9739-1937

IMPO. (1981). Ley N.º 15.137 *Asociaciones profesionales*. Recuperado el 12 de diciembre de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/decretos-leyes-originales/15137

IMPO. (1992). Ley N.º 16.297 *Fondo Nacional de Teatro*. Recuperado el 7 de agosto de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/16297-1992

IMPO. (1994). *Código Civil*. Recuperado el 20 de agosto de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/codigo-civil/16603-1994

IMPO. (2004). Ley N.º 17.741 *Fondo Nacional de Teatro*. Recuperado el 16 de julio de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/leyes/17741-2004

IMPO. (2005). Ley N.º 17.930 *Presupuesto Nacional de sueldos gastos e inversiones. Ejercicio 2005 - 2009*. Recuperado el 7 de agosto de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/17930-2005

IMPO. (2008). Ley N.º 18.384 *Estatuto del Artista y Oficios Conexos.* Recuperado el 20 de agosto de 2020, de IMPO: En línea: https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18384-2008

IMPO. (2011). Ley N.º 18.719 *Presupuesto Nacional período 2010 - 2014*. Recuperado el 20 de agosto de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/leyes/18719-2010

IMPO. (2015). Ley N.º 19.355 *Presupuesto nacional de sueldos gastos e inversiones. Ejercicio 2015 - 2019*. Recuperado el 21 de agosto de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19355-2015

IMPO. (2017). Ley N.º 19.535 *Rendición de Cuentas y Balance de Ejecución Presupuestal*. Recuperado el 21 de agosto de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/leyes-originales/19535-2017

IMPO. (2019). Ley N.º 19.821 *Teatro Independiente. Promoción para su desarrollo*. Recuperado el 22 de agosto de 2020, de https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19821-2019

INAE Uruguay. (2010). "A escena con los Maestros/ Ciclo 2010 - Berto Fontana" [vídeo]. Recuperado el 19 de mayo de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=gddpWhf3EEs

Instituto Nacional de Estadística. (2011). "Censo 2011". Recuperado el 22 de mayo de 2020, de http://www.ine.gub.uy/web/guest/censos-2011

Instituto Nacional de Estadística. (2011). *Clasificación Industrial Internacional Uniforme revisión 4. Estructura y notas explicativas a cinco dígitos* [en línea]. Recuperado el 5 de noviembre de 2020, de https://www.ine.gub.uy/documents/10181/33330/Notas+explicativas+CIIU+Rev.+4/f09e218f-5633-474d-b045-d265eecc4df6

Instituto Nacional de Estadística. (2020). *Boletín técnico. Actividad, Empleo y Desempleo Mayo 2020* [en línea]. Recuperado el 21 de agosto de 2020, de http://www.ine.gub.uy/documents/10181/30865/ECH+Empleo+Mayo+2020/5527b23c-6b57-434d-9801-a92026943931

Instituto Nacional de Estadística. (2020). *Boletín técnico. Índice de Precios del Consumo* [en línea]. Recuperado el 18 de agosto de 2020, de http://www.ine.gub.uy/documents/10181/30893/IPC+Julio+2020/6eddb18c-d9ba-4af8-8834-cfa3eb5fad4f

Instituto Nacional de Estadística. (2020). *Boletín técnico. Ingresos de los Hogares y de las Personas Mayo 2020* [en línea]. Recuperado el 18 de agosto de 2020, de http://www.ine.gub.uy/documents/10181/30869/ECH+Ingresos+Mayo+2020/d810cef4-7e6a-40d7-a442-a91f0f763d51

Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. (2009). *Hacia la Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay* [en línea]. Recuperado el 18 de agosto de 2020, de https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite.pdf

Ministerio de Educación y Cultura & Facultad de Ciencias Económicas y Administración. (2012). *Cuenta Satélite en Cultura del Uruguay* [en línea]. Recuperado el 18 de agosto de 2020, de https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2020-07/cuenta_satelite_2.pdf

Ministerio de Educación y Cultura. (2010). *El Teatro en el Uruguay* [en línea]. Recuperado el 12 de mayo de 2020, de https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-

cultura/files/documentos/publicaciones/dia_del_patrimonio-revista_2010_-_el_teatro_en_el_uruguay_0.pdf
Ministerio de Educación y Cultura. (2012). *Relevamiento de instituciones e infraestructuras culturales del Uruguay* [en línea]. Recuperado el 2 de junio de 2020, de https://www.bcu.gub.uy/Acerca-de-BCU/Concursos%20Externos/Relevamiento%20de%20Inst.%20e%20Infr.%20Culturales%20del%20Uruguay%20-%20MEC.pdf
Ministerio de Educación y Cultura. (2013). "Mapa Cultural del Uruguay". Recuperado el 29 de noviembre de 2020, de https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/v/45149/8/mec/mapa-cultural-del-uruguay
Ministerio de Educación y Cultura. (2016). *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* [en línea]. Recuperado el 14 de julio de 2020, de https://www.gub.uy/ministerio-educacion-cultura/sites/ministerio-educacion-cultura/files/2019-11/relevamiento_grupos-teatrales_feb2017_0.pdf
Ministerio de Educación y Cultura. (2020). "Mapa Cultural". Recuperado el 29 de noviembre de 2020, de https://www.mec.gub.uy/mecweb/mapa/mec/www/
Ministerio de Turismo. (s/f). "Teatro". Recuperado el 21 de mayo de 2020, de https://turismo.gub.uy/index.php/uruguay-es/teatro
Mirza, R. & Silvera, S. (2014). *Nuestro Tiempo. Para saber más de nosotros mismos. Número 19: Teatro/Danza* [en línea]. Recuperado el 5 de mayo de 2020, de http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/1079/1/nuestro-tiempo-19.pdf
Municipio de Canelones. (s/f). "Comisiones". Recuperado el 16 de julio de 2020, de http://canelones.imcanelones.gub.uy/comisiones
Oficina de Planeamiento y Presupuesto. (2017). *Consumos culturales año 2017* [en línea]. Recuperado el 21 de agosto de 2020, de https://www.opp.gub.uy/sites/default/files/inline-files/Informe%20Consumos%20Culturales.pdf
Oficina de Planeamiento y Presupuesto. (2018). *Municipios de Canelones, Santa Lucía y Los Cerrillos. Canelones* [en línea]. Recuperado el 4 de setiembre de 2020, de https://www.opp.gub.uy/sites/default/files/proyectosejecucion/2018-05/amc-canelonessantaluciayloscerrillos.pdf
Oficina de Planeamiento y Presupuesto. (2019). *Las industrias creativas en el desarrollo del Uruguay del futuro* [en línea]. Recuperado el 11 de abril de 2020, de https://www.opp.gub.uy/sites/default/files/inline-files/15_%20Las%20industrias%20creativas%20en%20el%20desarrollo%20del%20Uruguay%20del%20futuro.pdf
Pellegrino, A. (2003). *Caracterización demográfica del Uruguay* [en línea]. Recuperado el 21 de agosto de 2020 de http://www.anep.edu.uy/historia/clases/clase20/cuadros/15_Pellegrino-Demo.pdf
Pellettieri, O & Mirza, R (1998). "Florencio Sánchez entre las dos orillas [en línea]. Recuperado el 5 de mayo de 2020, de https://books.google.com.uy/books?id=QijM29qhPCEC&pg
Poder Legislativo. (1967). *Constitución de la República Oriental del Uruguay*. Recuperado el 7 de agosto de 2020, de https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/constitucion
Uruguay Presidencia. (2013). "Antel estimó retorno anual del proyecto "Arena" en US$ 10 millones". Recuperado el 26 de agosto de 2020, de https://www.presidencia.gub.uy/comunicacion/comunicacionnoticias/entrevista-cosse-antel-arena

7.2.2.3. Organizaciones del sector

Asociación de críticos teatrales del Uruguay. (s/f). "ACTU". Recuperado el 29 de mayo de 2020, de http://asociaciondecriticosdeteatro.blogspot.com/

Asociación de Teatros del Interior. (2020). "Asociación de Teatros del Interior". Recuperado el 27 de diciembre de 2020, de https://ati.com.uy/

Asociación de Teatros del Interior. (2020). "Primer Encuentro de Teatros del Interior". Recuperado el 27 de diciembre de 2020, de https://ati.com.uy/actividades/primer-encuentro-de-teatros-del-interior/

Asociación General de Autores del Uruguay. (2019). "XVII Bienal de Teatros del Interior". Recuperado el 10 de julio de 2020, de https://www.agadu.org/agenda.php?ag=3820

Canelones De-Muestra. (2014). "Durante 16 años". Recuperado el 27 de febrero de 2021, de http://canelonesdemuestra.org.uy/2014/07/18/en-el-2012/

Complejo Cultural Politeama. (2020). Complejo Cultural Politeama - Teatro Atahualpa del Cioppo. Recuperado el 26 de agosto de 2020, de https://politeama.imcanelones.gub.uy/

Federación Uruguaya de Teatros Independientes. (s/f). "Federación Uruguaya de Teatros Independientes". Recuperado el 29 de junio de 2020, de http://futiweb.blogspot.com/

Fe-Minus. (2020). "Quiénes somos". Recuperado el 26 de agosto de 2020, de https://fe-minus.webnode.com.uy/nosotros/

Gente Sin Nombre. (2020). "Gente Sin Nombre" [perfil de Facebook]. Recuperado el 12 de diciembre de 2020, de https://www.facebook.com/gentesinnombre

Teatro Circular. (2020). "Coronavirus: Nuestro teatro se suma a las medidas de prevención y permanecerá cerrado al público hasta próximo aviso". Recuperado el 7 de setiembre de 2020, de http://www.teatrocircular.org.uy/coronavirus-nuestro-teatro-se-suma-a-las-medidas-de-prevencion-y-permanecera-cerrado-al-publico-hasta-proximo-aviso/

Teatro del Pueblo. (s/f). "La historia de El Galpón" [en línea]. Recuperado el 15 de febrero de 2021, de http://www.teatrodelpueblo.org.ar/sobretodo/09_teatro_y_politica/dubatti001.htm

Teatro El Galpón. (2020). "La situación para el teatro independiente es gravísima". Recuperado el 22 de agosto de 2020, de https://www.teatroelgalpon.org.uy/la-situacion-para-el-teatro-independiente-es-gravisima/

Teatro El Galpón. (2020). "Lanzamiento del ciclo Teatro a Puertas Abiertas". Recuperado el 7 de setiembre de 2020, de https://www.teatroelgalpon.org.uy/lanzamiento-del-ciclo-teatro-a-puertas-abiertas/

7.2.2.4. Investigaciones y estudios del sector

Banco Mundial. (2020). "Uruguay: panorama general". Recuperado el 18 de agosto de 2020, de https://www.bancomundial.org/es/country/uruguay/overview

Block de Behar, L. (1992). *Literatura uruguaya. Revisa Iberoamericana. Vol. LVIII, Núm. 160-161 julio-diciembre 1992* [en línea]. Recuperado el 5 de mayo de 2020, de https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/191

Bonet, L. & Schargorodsky, H. (2016). *La gestión de los teatros* [en línea]. Recuperado el 22 de mayo de 2020, de http://www.ub.edu/cultural/wp-content/uploads/2019/02/La-gesti%C3%B3n-de-teatros-PDF-Final.pdf

Cámara de Anunciantes del Uruguay. (s/f). "Importancia de tener un sitio web de tu empresa". Recuperado el 2 de marzo de 2021, de https://www.anunciantes.com.uy/importancia-de-tener-un-sitio-web-de-tu-empresa/

Contreras Salinas, S. (2010). *El circo: Un encadenamiento de sentido* [en línea]. Recuperado el 6 de febrero de 2021, de

https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622010000200006

Dominzain, S., Radakovich, R., Duarte, D. & Castelli Rodríguez, L. (2014). *Imaginarios y Consumo Cultural. Tercer Informe Nacional sobre Consumo y Comportamiento Cultural* [en línea]. Recuperado el 21 de agosto de 2020, de https://www.findesiglo.com.uy/wp-content/uploads/2015/03/imaginarios_y_consumo_cultural_-_tercer_informe_-_2014.pdf

Dubatti, J. (2008). *Introducción a los estudios teatrales* [en línea]. Recuperado el 19 de noviembre de 2020, de https://www.academia.edu/16201508/Jorge_Dubatti_Introducci%C3%B3n_a_los_Estudios_Teatrales_Introducci%C3%B3n_a_los_Estudios_Teatrales

Grupo Radar. (2018). *El Perfil del Internauta Uruguayo 2018. Resumen ejecutivo* [en línea]. Recuperado el 22 de agosto de 2020, de https://radars3.s3.amazonaws.com/free_files/El_Perfil_del_Internauta_Uruguayo_2018_-_Resumen_ejecutivo.pdf

Nollenberger, N. & Cruz, T. (2011). "Análisis económico del teatro independiente en Montevideo. Una aproximación al problema de la fatalidad de los costos" en *La cultura en Uruguay. Una mirada desde las Ciencias económicas*. Recuperado el 21 de agosto de 2020, de http://handbook.usfx.bo/nueva/vicerrectorado/citas/TECNOLOGICAS_20/Industrias_de_la_alimentacion/25.pdf

Palma, L. A. & Aguado. L. F. (2010). "Economía de la cultura. Una nueva área de especialización de la economía". Recuperado el 21 de agosto de 2020, de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0124-59962010000100006

Pavis, P. (1998). *Diccionario de teatro* [en línea]. Recuperado el 24 de noviembre de 2020, de https://es.scribd.com/document/324955107/Diccionario-de-Teatro

Pavis, P. (2002). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Tomo 1 A-K* [en línea]. Recuperado el 2 de mayo de 2020, de https://es.scribd.com/doc/294075341/Pavis-Patrice-Diccionario-Del-Teatro-Dramaturgia-Estetica-Semiologia-Tomo-01-a-k-Proc1

Pellettieri, O. & Rovner, E. (1998). *La dramaturgia en Iberoamérica: teoría y práctica teatral* [en línea]. Recuperado el 8 de setiembre de 2020, de https://books.google.com.uy/books?id=Rt20YumHE6sC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false

Remedi, G. (coord.). (2014). *El teatro fuera de los teatros* [en línea]. Recuperado el 19 de noviembre de 2020, de https://www.csic.edu.uy/sites/csic/files/publicacion5b896eefefd7f6.40573712.pdf

Solís Carvajal, E. (2019). *Las otras escenas: aproximaciones al ¿teatro del litoral? Poéticas y estrategias de gestión en Teatro Sin Fogón, Imagina Teatro y Teatro De Cartón* [en línea]. Recuperado el 10 de enero de 2021, de https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/24637/1/Sol%C3%ADs%2C%20Estibaliz%20tesis.pdf

UNESCO. (2014). *Indicadores UNESCO de Cultura para el Desarrollo. Resumen analítico de Uruguay* [en línea]. Recuperado el 5 de noviembre de 2020, de https://en.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/cdis/resumen_analitico_iucd_-_uruguay_1.pdf

7.2.2.5. Medios de comunicación

Canelones Ciudad Portal. (1 de noviembre de 2020). "Teatro Eslabón celebró los 36 años". Recuperado el 27 de noviembre de 2020, de http://canelonesciudad.uy/teatro-eslabon-celebra-los-36-aniversario/

Canelones Ciudad Portal. (17 de marzo de 2021). *TEATRO ESLABÓN comienza el año con talleres y preparando el estreno de su espectáculo 2021* [video]. Recuperado el 17 de marzo de 2021, de https://www.facebook.com/watch/live/?v=215604160346983&ref

Canelones Ciudad Portal. (21 de marzo de 2021). "A través de los mares". Recuperado el 21 de marzo de 2021, de https://canelonesciudad.uy/a-traves-de-los-mares/

Canelones Ciudad Portal. (29 de abril de 2019). "EMAO se prepara para la restauración". Recuperado el 29 de agosto de 2020, de http://canelonesciudad.uy/emao-se-prepara-para-la-restauracion/

Canelones Ciudad Portal. (4 de setiembre de 2020). "La re-apertura de Teatro Eslabón". Recuperado el 7 de setiembre de 2020, de http://canelonesciudad.uy/la-re-apertura-de-teatro-eslabon/

Capital Noticias Canelones. (7 de febrero de 2019). "Durante febrero y marzo se encuentran abiertas las inscripciones para los talleres de teatro para niños, jóvenes y adultos en el Teatro Eslabón" [vídeo]. Recuperado el 15 de julio de 2020, de https://www.facebook.com/watch/?v=2438905879457618

Diario *El Observador*. (16 de julio de 2020). "La economía uruguaya comenzará a crecer en el tercer trimestre, según BCU". Recuperado el 20 de agosto de 2020, de https://www.elobservador.com.uy/nota/la-economia-uruguaya-comenzaria-a-crecer-en-el-tercer-trimestre-segun-bcu-2020716193831

Diario *El Observador*. (20 de mayo de 2020). "En tiempos de crisis, Dirección de Cultura confía en que no habrá recorte presupuestal". Recuperado el 20 de octubre de 2020, de https://www.elobservador.com.uy/nota/en-tiempos-de-crisis-direccion-de-cultura-confia-en-que-no-habra-recorte-presupuestal-202052016440

Diario *El Observador*. (23 de mayo de 2020). "'Nadie apoyó a la cultura como para hacerse dueño del tema'". Recuperado el 7 de setiembre de 2020, de https://www.elobservador.com.uy/nota/-nadie-apoyo-a-la-cultura-como-para-hacerse-dueno-del-tema--202052112190

Diario *El Observador*. (6 de setiembre de 2019). "Por primera vez, MEC reconoce a Escuelas del Sodre como formación terciaria". Recuperado el 20 de diciembre de 2020, de https://www.elobservador.com.uy/nota/-escuelas-del-sodre-nunca-fueron-reconocidas-como-institucion-educativa-dentro-del-mec--201996115751

Diario *El País*. (1 de julio de 2020). "El poder de compra de los salarios acumula la mayor pérdida desde 2003". Recuperado el 20 de agosto de 2020, de https://negocios.elpais.com.uy/noticias/compra-salarios-acumula-mayor-perdida.html

Diario *El País*. (26 de junio de 1998). "Medio siglo sobre el escenario" en Suplemento *El País Cultural*, N.º 451. Recuperado el 16 de junio de 2020, de https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-444642326-1998-reportaje-a-roberto-fontana-teatro-independiente-_JM#position=1&type=item&tracking_id=5de971f1-d9b9-4e0d-842f-044c49d67680

Diario *El País*. (29 de julio). "MEC anunció 'con alegría' que el próximo lunes reabren los teatros y los museos". Recuperado el 20 de agosto de 2020, de https://www.elpais.com.uy/informacion/politica/reabren-proximo-lunes-teatros-museos-suspension-coronavirus.html

Diario *El País*. (31 de julio de 2016). "El arte de vivir del arte". Recuperado el 29 de noviembre de 2020, de https://www.elpais.com.uy/informacion/arte-vivir-arte.html

Diario *El País*. (6 de julio de 2020). "Apertura de teatros: MSP envió protocolos a Presidencia y Grupo Asesor Científico". Recuperado el 7 de setiembre de 2020, de https://www.elpais.com.uy/informacion/sociedad/apertura-teatros-msp-envio-protocolos-presidencia-grupo-asesor-cientifico.html

Diario *El Periódico*. (28 de marzo de 2020). "Pros y contras de un Netflix teatral". Recuperado el 23 de diciembre de 2020, de https://www.elperiodico.com/es/cuaderno/20200328/pros-contras-netflix-teatral-teatro-virtual-futuro-coronavirus-7906564

Diario *Hoy Canelones*. (11 de diciembre de 2020). "Con la actriz Patricia Pereira, acerca de la actualidad del Teatro Eslabón". Recuperado el 12 de diciembre de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2020/12/11/con-la-actriz-patricia-pereira-acerca-de-la-actualidad-del-teatro-eslabon/

Diario *Hoy Canelones*. (11 de marzo de 2021). "Municipio de Canelones organizó ayer un Cabildo Cultural, cuyo objetivo es ayudar a la cultura canaria". Recuperado el 12 de marzo de 2021, de https://hoycanelones.com.uy/web/2021/03/11/municipio-de-canelones-organizo-ayer-un-cabildo-cultural-cuyo-objetivo-es-ayudar-a-la-cultura-canaria/

Diario *Hoy Canelones*. (11 de setiembre de 2014). "Con Patricia Pereira y Federico Rodríguez, integrantes del elenco del Teatro Eslabón". Recuperado el 28 de mayo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2014/09/11/con-patricia-pereira-y-federico-rodriguez-integrantes-del-elenco-del-teatro-eslabon/

Diario *Hoy Canelones*. (12 de marzo de 2019). "El Teatro Eslabón, de Canelones, realizó el lanzamiento de la temporada 2019 a sala llena". Recuperado el 11 de mayo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2019/03/12/el-teatro-eslabon-de-canelones-realizo-el-lanzamiento-de-la-temporada-2019-a-sala-llena/

Diario *Hoy Canelones*. (12 de octubre de 2019). "Teatro Eslabón, de la ciudad de Canelones, festeja esta noche sus treinta y cinco años de trayectoria". Recuperado el 26 de marzo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2019/10/12/teatro-eslabon-de-la-ciudad-de-canelones-festeja-esta-noche-sus-treinta-y-cinco-anos-de-trayectoria/

Diario *Hoy Canelones*. (13 de febrero de 2020). "El Espacio Cultural de la ciudad de Canelones vuelve a funcionar en la sede de la ex EMAO este año". Recuperado el 29 de agosto de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2020/02/13/el-espacio-cultural-de-la-ciudad-de-canelones-vuelve-a-funcionar-en-la-sede-de-la-ex-emao-este-ano/

Diario *Hoy Canelones*. (15 de octubre de 2019). "El Teatro Eslabón, de la ciudad de Canelones, celebró el sábado 35 años de actividad ininterrumpida". Recuperado el 28 de mayo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2019/10/15/el-teatro-eslabon-de-la-ciudad-de-canelones-celebro-el-sabado-35-anos-de-actividad-ininterrumpida/

Diario *Hoy Canelones*. (17 de octubre de 2017). "Con Leonel Dárdano y Carlos Sorriba, dos referentes del Teatro Eslabón en su 33º aniversario". Recuperado el 26 de marzo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2017/10/19/con-leonel-dardano-y-carlos-sorriba-dos-referentes-del-teatro-eslabon-en-su-33-aniversario/

Diario *Hoy Canelones*. (18 de febrero de 2021). "El actor Carlos Sorriba se suma al equipo de docentes de los talleres del Teatro Eslabón, de Canelones". Recuperado el 20 de febrero de 2021, de https://hoycanelones.com.uy/web/2021/02/18/el-actor-carlos-sorriba-se-suma-al-equipo-de-docentes-de-los-talleres-del-teatro-eslabon-de-canelones/

Diario *Hoy Canelones*. (18 de mayo de 2017). "El Teatro Eslabón llevará la obra 'Mi familia' al XVI Encuentro Regional de Teatro del Interior". Recuperado el 18 de julio de 2020,

de https://hoycanelones.com.uy/web/2017/05/18/el-teatro-eslabon-llevara-la-obra-mi-familia-al-xvi-encuentro-regional-de-teatro-del-interior/

Diario *Hoy Canelones*. (19 de marzo de 2021). "Los talleres del Espacio Cultural de Canelones (ex EMAO) comenzarán en el siguiente mes". Recuperado el 19 de marzo de 2021, de https://hoycanelones.com.uy/web/2021/03/19/los-talleres-del-espacio-cultural-de-canelones-ex-emao-comenzaran-en-el-siguiente-mes/

Diario *Hoy Canelones*. (24 de abril de 2014). "Teatro Eslabón cumplirá tres décadas de trayectoria". Recuperado el 26 de marzo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2014/04/24/teatro-eslabon-cumplira-tres-decadas-de-trayectoria/

Diario *Hoy Canelones*. (24 de setiembre de 2015). "Teatro Eslabón recibió múltiples premios en la XV Bienal de Teatro del Interior en Paysandú". Recuperado el 27 de marzo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2015/09/24/teatro-eslabon-recibio-multiples-premios-en-la-xv-bienal-de-teatro-del-interior-en-paysandu-2/

Diario *Hoy Canelones*. (24 de setiembre de 2020). "Con Leonel Dárdano, director del Teatro Eslabón, tras la reapertura de puertas de la sala local". Recuperado el 27 de noviembre de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2020/09/24/con-leonel-dardano-director-del-teatro-eslabon-tras-la-reapertura-de-puertas-de-la-sala-local/

Diario *Hoy Canelones*. (3 de abril de 2020). Informe especial: "La problemática de la cultura local ante la presencia del coronavirus en Uruguay". Recuperado el 15 de abril de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2020/04/03/informe-especial-la-problematica-de-la-cultura-local-ante-la-presencia-del-coronavirus-en-uruguay/

Diario *Hoy Canelones*. (30 de octubre de 2020). "Al aire libre y con invitados de lujo, el Teatro Eslabón celebra 36 años de trayectoria el próximo sábado". Recuperado el 27 de noviembre de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2020/10/30/al-aire-libre-y-con-invitados-de-lujo-el-teatro-eslabon-celebra-36-anos-de-trayectoria-el-proximo-sabado/

Diario *Hoy Canelones*. (4 de diciembre de 2015). "Teatro Eslabón ganador en los premios Florencio 2015". Recuperado el 28 de marzo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2015/12/04/teatro-eslabon-ganador-en-los-premios-florencio-2015/

Diario *Hoy Canelones*. (5 de octubre de 2017). "Alegría, integración y escenarios con historia decoran el 25º Encuentro Interliceal de Teatro". Recuperado el 4 de setiembre de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2017/10/05/alegria-integracion-y-escenarios-con-historia-decoran-el-25-encuentro-interliceal-de-teatro/

Diario *Hoy Canelones*. (6 de agosto de 2020). "Referentes culturales de la ciudad de Canelones analizan la reapertura de teatros, salas y museos". Recuperado el 27 de noviembre de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2020/08/06/referentes-culturales-de-la-ciudad-de-canelones-analizan-la-reapertura-de-teatros-salas-y-museos/

Diario *Hoy Canelones*. (9 de setiembre de 2014). "Teatro Eslabón recibió reconocimiento en Festival Internacional de Teatro Unipersonal del Uruguay". Recuperado el 10 de enero de 2021, de http://hoycanelones.com.uy/web/2014/09/09/teatro-eslabon-recibio-reconocimiento-en-festival-internacional-de-teatro-unipersonal-del-uruguay/

Diario *Hoy Canelones*. (9 de setiembre de 2014). "Teatro Eslabón recibió reconocimiento en Festival Internacional de Teatro Unipersonal del Uruguay". Recuperado el 28 de marzo de 2020, de https://hoycanelones.com.uy/web/2014/09/09/teatro-eslabon-recibio-reconocimiento-en-festivainternacionade-teatro-unipersonadeuruguay/

Diario *La Diaria*. (13 de noviembre de 2017). “A diez años del estreno”. Recuperado el 29 de noviembre de 2020, de https://ladiaria.com.uy/articulo/2017/11/a-diez-anos-del-estreno/

Diario *La Diaria*. (15 de febrero de 2020). “Identidad en construcción”. Recuperado el 26 de diciembre de 2020, de https://ladiaria.com.uy/articulo/2018/2/identidad-en-construccion/

Diario *La Diaria*. (16 de setiembre de 2011). “Entre telones”. Recuperado el 7 de setiembre de 2020, de https://ladiaria.com.uy/articulo/2011/9/entre-telones/

Diario *La Diaria*. (20 de octubre de 2020). “La cultura de la salud y la salud de la cultura”. Recuperado el 23 de diciembre de 2020, de https://ladiaria.com.uy/opinion/articulo/2020/10/la-cultura-de-la-salud-y-la-salud-de-la-cultura/

Diario *La Diaria*. (9 de noviembre de 2017). “Secundaria festeja el décimo año del bachillerato artístico, ‘una opción absolutamente consolidada’ que habilita múltiples carreras posteriores”. Recuperado el 29 de noviembre de 2020, de https://ladiaria.com.uy/educacion/articulo/2017/11/secundaria-festeja-el-decimo-ano-del-bachillerato-artistico-una-opcion-absolutamente-consolidada-que-habilita-multiples-carreras-posteriores/

Diario *La Nación*. (31 de julio de 2020). “Coronavirus: el lunes reabren los cines, teatros y museos en Uruguay”. Recuperado el 7 de setiembre de 2020, de https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/coronavirus-lunes-reabren-cines-teatros-uruguay-nid2409242

El Surtidor Canelones. (1 de setiembre de 2018). “Municipio - Teatro Eslabón” [vídeo]. Recuperado el 15 de julio de 2020, de https://www.facebook.com/watch/?ref=search&v=2199852633571666&external_log_id=a332c9aa-81cf-4b63-8d5c-c1788ec2fa00&q=teatro%20eslabon

El Surtidor Canelones. (10 de noviembre de 2020). “Teatro Eslabón” [vídeo]. Recuperado el 27 de noviembre de 2020, de https://www.facebook.com/elsurtidor.canelones/videos/teatro-eslab%C3%B3n/761887204389923/

El Surtidor Canelones. (11 de mayo de 2019). “Teatro Eslabón” [vídeo]. Recuperado el 15 de julio de 2020, de https://www.facebook.com/watch/?v=1496543343809901

El Surtidor Canelones. (11 de octubre). “Teatro Eslabón” [vídeo]. Recuperado el 10 de enero de 2021, de https://www.facebook.com/watch/?v=1931443407001552

El Surtidor Canelones. (12 de octubre de 2019). “Teatro Eslabón” [vídeo]. Recuperado el 18 de julio de 2020, de https://www.facebook.com/watch/?v=618376012025199

El Surtidor Canelones. (28 de junio de 2019). “Teatro Eslabón” [vídeo]. Recuperado el 15 de julio de 2020 de https://www.facebook.com/watch/?v=342567386414705

Enfoque Regional TV. (26 de octubre de 2015). “Enfoque Regional - Edición Semanal” [video]. Recuperado el 25 de agosto de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=Uu4YCl3UtI8

Enfoque Regional TV. (29 de junio de 2019). “Canelones” [video]. Recuperado el 25 de agosto de 2020, de https://www.youtube.com/watch?v=scwLFsiqVnw

LaRed21. (12 de julio de 2005). “Interrogatorio en Elsinore”. Recuperado el 8 de setiembre de 2020, de https://www.lr21.com.uy/cultura/181821-interrogatorio-en-elsinore

Mate Amargo. (28 de agosto de 2012). “Teatro Eslabón de Canelones. La terquedad de hacer posible lo que se quiere”. Recuperado el 13 de julio de 2020, de https://www.mateamargo.org.uy/2012/08/28/teatro-eslabon-de-canelones-la-terquedad-de-hacer-posible-lo-que-se-quiere/

Montevideo Portal. (28 de marzo de 2020). "La nueva web del MEC, Cultura en casa, superó las 40.000 visitas en una semana". Recuperado el 23 de diciembre de 2020, de https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/La-nueva-web-del-MEC-Cultura-en-casa-supero-las-40-000-visitas-en-una-semana-uc748403

Perfil. (23 de noviembre de 2014). "El show más visto, entre el arte y la vulgaridad". Recuperado el 10 de diciembre de 2020, de https://www.perfil.com/noticias/espectaculos/el-show-mas-visto-entre-el-arte-y-la-vulgaridad-1122-0069.phtml

Programa "Mirada Joven". (11 de octubre de 2019). "Columna de teatro, con Patricia Pereyra - 10 de octubre". Recuperado el 14 de diciembre de 2020, de https://www.ivoox.com/columna-teatro-patricia-pereyra-10-audios-mp3_rf_42962502_1.html

Programa "Mirada Joven". (25 de octubre de 2019). "Columna de teatro con Patricia Pereira - 24 de octubre". Recuperado el 14 de diciembre de 2020, de https://www.ivoox.com/columna-teatro-patricia-pereira-24-audios-mp3_rf_43511262_1.html

Programa "Mirada Joven". (6 de diciembre de 2019). "Columna de Teatro con Patricia Pereira - 5 de diciembre". Recuperado el 14 de diciembre de 2020, de https://www.ivoox.com/columna-teatro-patricia-pereira-5-audios-mp3_rf_45153189_1.html

Reduy.net. (22 de octubre de 2020). "Visitamos Eslabón Teatro en Canelones en su 36 Aniversario" [video]. Recuperado el 1 de febrero de 2021, de https://www.facebook.com/watch/?v=354614902429932

Semanario Hebreo Jai. (30 de agosto de 2020). "Con la Directora de Cultura Mariana Wainstein, mucho más allá del desafío de la pandemia". Recuperado el 22 de diciembre de 2020, de https://www.semanariohebreojai.com/articulo/3270

TV Show. (26 de marzo de 2020). "Teatros cerrados con pérdidas incalculables: se empiezan a buscar ayudas para los actores". Recuperado el 21 de agosto de 2020, de https://www.tvshow.com.uy/teatro/teatros-cerrados-perdidas-incalculables-empiezan-buscar-ayudas-actores.html

TV Show. (4 de enero de 2017). "Teatro del interior que llega a Plaza Cagancha". Recuperado el 27 de marzo de 2020, de https://www.tvshow.com.uy/teatro/teatro-interior-llega-plaza-cagancha.html

7.2.2.6. Fuentes variadas

Mapeo de la sociedad civil. (s/f). "Asociación de Teatros del Interior". Recuperado el 29 de junio de 2020, de http://www.mapeosociedadcivil.uy/organizaciones/asociacion-de-teatros-del-interior/

Real Academia Española. (2020). "Teatro". Recuperado el 10 de mayo de 2020, de https://dle.rae.es/teatro

Real Academia Española. (2021). "Emoji". Recuperado el 15 de enero de 2021, de https://dle.rae.es/interior

Real Academia Española. (2021). "Emoji". Recuperado el 2 de febrero de 2021, de https://dle.rae.es/emoji

Real Academia Española. (2020). "Profesional". Recuperado el 22 de mayo de 2020, de https://dle.rae.es/profesional

Capítulo 8. Anexos

8.1. Notas sobre observación participante

La observación participante se llevó a cabo el jueves 25 de febrero de 2021 durante un ensayo de la obra *A través de los mares* de Teatro Eslabón.

La observadora llegó a la sede del Teatro a las 20:20, el ensayo estaba pautado para 20:30. El portón principal estaba abierto. Ingresó, se acercó a la puerta del edificio, golpeó las manos y dijo en voz alta: "¡Hola! Soy Mariana Parise". Desde el interior se escuchó: "Pasá, pasa si sos Mariana" con voz amable. Era Leonel Dárdano, el director artístico. Detrás de él, salió al encuentro Lucía Montenegro. Se generó una situación "incómoda" sobre la forma de saludo. La observadora extendió el puño. Dárdano y Montenegro estaban dispuestos a saludar de forma tradicional (se entenderá por *tradicional*, de ahora en adelante, el saludo con beso en el cachete). "Está bien, está bien. Acá porque somos de la misma burbuja" dijo Montenegro entre risas.

Dárdano y Montenegro invitaron a la observadora a pasar a la sala. Dárdano le comentó sobre el espectáculo que están preparando. Le preguntó si conocía el camerino, a lo que la observadora recordó que había ingresado en una visita en 2010, pero no lo recordaba bien. El director artístico la invitó a subir al escenario para acceder al camerino. "Está un poco desordenado", dijo Dárdano entre risas. El espacio estaba lleno de objetos: vestuario, objetos de escenografía, afiches, fotografías y un gran espejo con luces y sillas. "Recuerdo esas rosas rojas, tengo una foto con ellas [de la visita de 2010]", dijo la observadora. A lo que Dárdano respondió rápidamente y con entusiasmo: "Sí, son de *Pericas*". El director artístico le mostró la consola de focos, una nueva adquisición. Dárdano y la observadora volvieron a sala. De camino, Dárdano expresó: "Lo que vas a ver hoy no es lo definitivo", mientras acomodaba la escenografía.

Lucas fue la siguiente en llegar. Dicha instancia significaba para ella su regreso al Teatro desde su retiro temporal a mediados del año pasado (2020) por motivos relacionados con la pandemia Covid-19 (precaución por tener familia de riesgo). Demostró gran entusiasmo y emoción. Lucas saludó a la observadora y cuando Dárdano la presentó ella dijo: "Sí, hemos estado hablando". Lucas le comentó a Montenegro con gran alegría que salvó los exámenes de la facultad. Ella la felicitó.

Poco a poco llegaron otros integrantes. Dárdano los presentó a la observadora uno a uno: Manuela Astorga, Miriam Gadola, Rosana "La turca" Jozami, Jorge Mussio, Carolina

Pereyra, Sobrera y Valdez (el orden de enumeración es alfabético, no se recuerda el orden específico de llegada). Manuela Astorga y Valdez llegaron juntos. Gadola y Mussio, también.

La observadora consultó a Dárdano sobre la incorporación de Gadola y Mussio. El director artístico explicó que Gadola es una exalumna del taller de teatro para adultos al que concurrió durante dos años. Es oriunda de Tala (Canelones). Mussio, es oriundo de San Ramón. Ambos actores se incorporaron específicamente para la obra, pero no se descarta la posibilidad de que se integren de forma permanente al elenco. Sobre el origen de su llegada, Dárdano expresó que Gadola se quedó en la institución luego del taller y recomendó a Musso, a quien los integrantes de Eslabón vieron actuar en otros espectáculos, además del interés que este demostró.

Los integrantes visten ropa cómoda (pantalones, palazos, *jeans*, champeones, zapatillas). Traen consigo mochilas, carteras, y termo y mate en algunos casos. Incluso dos integrantes llegaron en bicicleta, las estacionaron en el *hall*. Al llegar, los participantes se saludaron de forma tradicional y en algunos casos con abrazos. Intercambiaron palabras sobre temas personales (trabajo, estudio y familia) durante cinco minutos mientras todos llegan. Se ubicaron en diferentes partes de la sala en pequeños grupos de dos o tres personas. Con relación al saludo con la observadora, todos demostraron predisposición para saludarla de forma tradicional pero ella extendió el puño por precaución sanitaria. Todos se mostraron respetuosos con su decisión.

La observadora se sentó a la mitad de la cuarta fila de asientos. A una distancia media del pasillo y la pared para poder observar con detalle lo que sucedía sin interrumpir.

Transcurridos diez minutos Dárdano dijo: "¿Empezamos?" con tono amable. Todos lo escucharon. Algunos continuaron conversando, otros se dirigieron al camerino en busca del vestuario. Transcurridos otros minutos Dárdano expresó: "¿Empezamos?" A lo que algunos integrantes le contestan que estaban colocándose el vestuario. "No, no, cuando ustedes quieran" dijo amablemente Dárdano. Algunos actores salían del camerino con el vestuario puesto. Lucas estaba sorprendida, lo elogió. Carolina Pereyra percató que su vestuario estaba descosido, Sobrera acudió a su ayuda y lo arregló. Manuela Astorga y Valdez subieron a la cabina, dado que están a cargo del sonido y las luces de este espectáculo, respectivamente.

Mientras los actores se terminaban de aprontar, Dárdano se acercó a la observadora y le comentó que la obra actual no era la que Eslabón tenía planeada antes del surgimiento de la pandemia. Representarían *Todos tenemos amigos raros*, una obra española (se desconoce el autor). Narró que en la etapa de laboratorio que comenzaron a mediados del año pasado surgió esta obra que incluye poemas de Mario Benedetti e Idea Vilariño.

Todos los actores suben al escenario: Carolina Pereyra, Montenegro, Jozami, Gadola y Mussio. Patricia Pereira también participa en el escenario, pero no pudo asistir al ensayo por temas laborales: esa noche había función en el Complejo Cultural Politeama. Carolina Pereyra permanece unos minutos con su ropa personal mientras Sobrera termina de arreglar su vestuario. Luego se cambia. Dárdano guía a los actores en un ejercicio de calentamiento basado en sincronización y coordinación. La consigna implica moverse por el espacio y detenerse a la vez que los compañeros lo hacen. Asimismo, retomar el movimiento todos juntos. El ejercicio se extiende por 15 minutos aproximadamente: "Traten de ajustarlo, tiene que ser perfecto. Y cuando arrancan igual", "Más preciso aún", dice el director artístico con tono amable. Dárdano se para frente al escenario. Retrocede. Lleva la mano a su mentón y observa con detenimiento. Se acerca al escenario, se aleja. Se apoya en las gradas. "Disfruten del silencio, de la parada, de estar estáticos", "Disfruten de tenerse", les dice a los actores. Lucas se encuentra sentada en la primera fila (sector derecho), mirando el escenario con atención. Sobrera se encuentra sentada en la quinta fila (sector izquierdo) mirando atentamente. "Juntos, eso es, todos igual", le dice el director cuando mejoran la sincronización. Dárdano se sienta en la cuarta fila, que posee el primer nivel de altura sobre el nivel del piso. "Hay una comunión entre el grupo de cinco que hay ahí, tiene que ser exacto", les indica el director. El ejercicio termina y comienzan a ensayar el próximo espectáculo: *A través de los mares.*

En una pausa Jozami se encuentra callada. Dárdano le pregunta: ¿Estás bien, Rosana? Ella le responde: "Sí, sí, estoy transportada". Este diálogo permite observar la confianza y empatía entre los miembros de la organización.

Sobrera se cambia de lugar, se sienta en la tercera fila, se ve distendida. El silencio ocupa el lugar, se escuchan grillos. Luego, hay problemas con el sonido. Dárdano pregunta qué sucede. Valdez y Manuela Astorga le responden: "La compu no prende". Demoran unos minutos. Sobrera se para y se dirige a la cabina de luces y sonido para ayudar. La escena continúa. Luego el director corta. Todos los actores lo miran y escuchan con atención. Jozami aprovecha la instancia para consultar sobre un movimiento (caída) y hace una propuesta. Dárdano le dice que está bien. Continúan ensayando. Dárdano vuelve al pasillo entre las gradas, apoya el brazo en un asiento y mira atentamente hacia el escenario. Lucas y Sobrera también miran atentamente. Dárdano continúa moviéndose por el espacio. Da indicaciones sobre el volumen del sonido. Al culminar una escena Carolina Pereyra dice: "¿Puedo acotar algo?" Todos la escuchan. Hace la propuesta. Dárdano le responde: "Hagámoslo". Sobrera ve un desperfecto en el vestuario de Mussio y se acerca a arreglarlo: "¿Dónde está la otra tira [de

tela]?", le dice. "No sé", le responde. "Después lo arreglamos", le responde la vestuarista. El ensayo sigue. Dárdano dice: "Es como el ejercicio que hicimos al principio. Se detiene uno, se detienen todos". "Esta [escena] mejor la hacemos de vuelta", repiten la escena muchas veces hasta que logran el resultado esperado. En una escena los actores golpean las manos con fuerza en las rodillas. Dárdano interrumpe: "Eso queda feísimo. No golpeen las manos en las rodillas". Los actores repiten la escena generando menos ruido. Jozami hace una propuesta. Todos la escuchan. "Hay un detallecito", señala Dárdano. El director sube al escenario para mostrar un movimiento de coordinación, la actuación continua. Dárdano dice: "Perdón, perdón", cuando interrumpe. El director baja del escenario y se sienta en las gradas, se ríe, disfruta del espectáculo. Analiza el espectáculo desde la actuación, está atento a las luces y al sonido. Sin embargo, también se pone en la piel del espectador, se desplaza por la sala para ver el espectáculo desde diferentes ángulos. Sobrera se acerca y le conversa en voz baja.

Los integrantes hacen una pausa en el ensayo. Jozami toma mate. Carolina Pereyra toma agua. Lucas se para y conversa con Sobrera. El ensayo continúa. Luego de unos minutos un palo, parte de la escenografía, golpea en la cabeza por accidente a Carolina Pereyra. Todos paran, se preocupan. Al ver que no fue nada grave hacen chiste: "Yo no juego más", dice Carolina Pereyra en tono irónico. El ensayo continúa.

A las 23, aproximadamente, el ensayo en sí culmina. Sobrera y Mussio conversan sobre la tela: "Es lienzo", dice ella. Los integrantes se sientan en ronda, algunos en el borde del escenario y otros en las butacas. Se miran. Dárdano inicia un espacio de intercambio y reflexión: ¿qué les pareció el ensayo?, ¿cómo se sintieron? Se dirige a todos los presentes, incluso a la observadora: ¿qué entendieron de lo que vieron? Lucas hizo un análisis. Dárdano se mostró sorprendido y dijo entre risas: "Cuando te dicen eso tenés que decir 'Justo eso queríamos transmitir'". Sobrera y Mussio conversan sobre la tela: "Es lienzo. Vamos a pintarla", dice ella. Hablan sobre lo actoral pero también sobre las luces y el sonido. Dárdano cuenta una historia sobre la oscuridad y el sentimiento que genera escuchar algo y no ver qué es. Finalmente, Dárdano comunica que el domingo 7 recibirán la obra La mujer puerca del grupo Sin Fogón. Gadola le dice que planea venir pero no reservó. Montenegro le dice que reserve. Proponen de ir juntos a "tomar una cerveza" entre risas (se desconoce si se concretó la salida). Los integrantes se saludan afectuosamente. También despiden a la observadora con el puño.

Dárdano se acerca a la observadora quien junta sus pertenencias para retirarse también. "Así trabajamos, colaborativamente", comenta. Expresa que antes de la pandemia se "había hecho una idea en la cabeza" y debieron cambiar el espectáculo. La observadora

consulta si Gadola y Mussio se quedarán de forma efectiva en la compañía a lo que el director responde que nunca se sabe cuándo tiempo se queda un nuevo integrante. Ambos se dirigen al hall, allí se encuentra Montenegro. Dárdano expresa que "el teatro es poesía" y que "Eslabón nunca es el mismo, siempre cambia, cambian los integrantes, las obras". Recuerda que en 2002 los integrantes se dieron cuenta de que existía un diálogo, un juego, sin intención, en el nombre de las obras que el Teatro había presentado hasta el momento, como el crecimiento de una persona a la vida adulta: *Vida sexual de Robinson Crusoe*, *El pedido de mano*, *La casa vieja*, *Decir sí*, *La orgía*, *En el bosque*, *Mujeres que cuentan*, *Sexoculto*, *Memorias para el desolvido*, *El miembro ausente* e *Interrogatorio en Elsinore*, a modo de ejemplo.

Montenegro y Dárdano le preguntaron a la observadora cómo "venía" con el trabajo final. La observadora le contestó que bien y que había entrevistado a muchas personas. A lo que Montenegro le contestó que sabía, dado que Rusch e Izzi le habían comentado. Dárdano y Montenegro cerraron las puertas y caminaron hasta la esquina de la plaza junto a la observadora. En todo momento el trato fue el mismo: amable y abierto.

En resumen, la observación participante permitió afirmar conclusiones surgidas en el diagnóstico: la confianza, el respeto y la escucha son pilares fundamentales en la relación entre los miembros; el alto grado de cohesión e integración; la disposición y postura de puertas abiertas a personas ajenas a la organización (como la observadora). Como contenido nuevo se observó el trato y la forma de trabajo, qué tono y contenido tienen las órdenes, comentarios e intervenciones de los diferentes participantes; el trato informal de los integrantes; el vínculo con los nuevos miembros (integración); los roles de Manuela Astorga y Valdez, de quienes la observadora no tenía conocimiento de su participación activa hasta la instancia; y la presencia de Gadola y Mussio en elenco de la obra, de quienes la observadora tampoco tenía conocimiento hasta dicha instancia.

8.2. Fotografías de la sede

Fotografía 1. Fachada de la sede Teatro Eslabón



Fuente: Mariana Parise (2020)

Fotografía 2. Fachada de la sede (diurna) con portón abierto



Fuente: Mariana Parise (2020)

Fotografía 3. Fachada de la sede (diurna) con portón cerrado



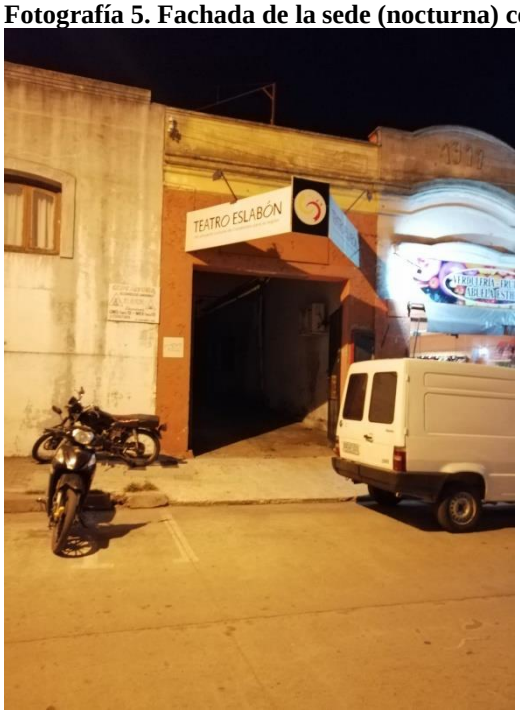
Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 4. Fachada de la sede (diurna) con portón cerrado



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 5. Fachada de la sede (nocturna) con portón abierto



Fuente: Mariana Parise (2020)

Fotografía 6. Cartelera ubicada en la fachada de la sede (versión diurna)



Fuente: Mariana Parise (2020)

Fotografía 7. Cartelera ubicada en la fachada de la sede (versión nocturna)



Fuente: Mariana Parise (2020)

Fotografía 8. Vista norte por la vereda este de Batlle y Ordóñez



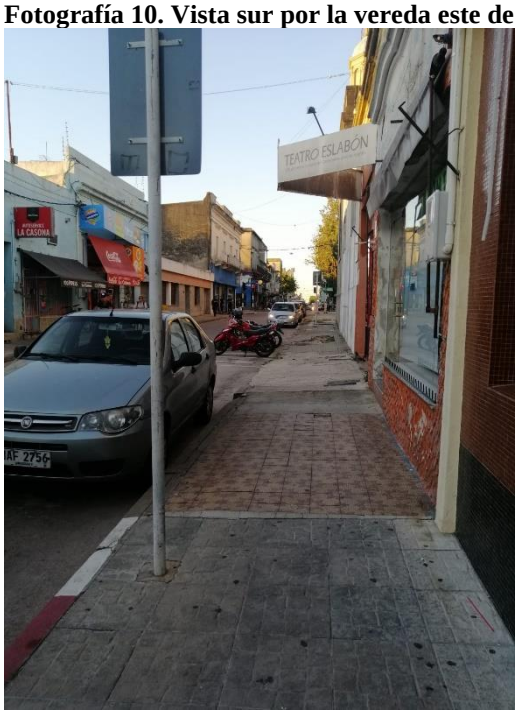
Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 9. Vista norte de la fachada desde calle Batlle y Ordóñez (lejos)



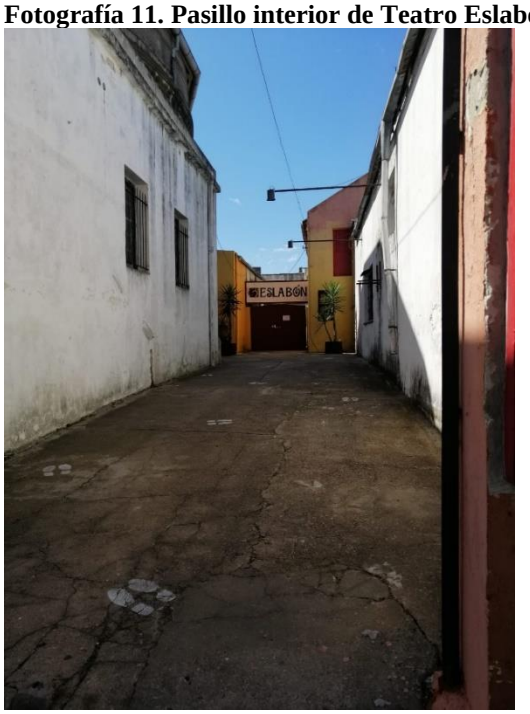
Fuente: Mariana Parise (2020)

Fotografía 10. Vista sur por la vereda este de Batlle y Ordóñez



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 11. Pasillo interior de Teatro Eslabón



Fuente: Mariana Parise (2020)

Fotografía 12. Pasillo interior de Teatro Eslabón



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 13. Cartel sobre portón



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 14. Puerta principal



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 15. Boletería



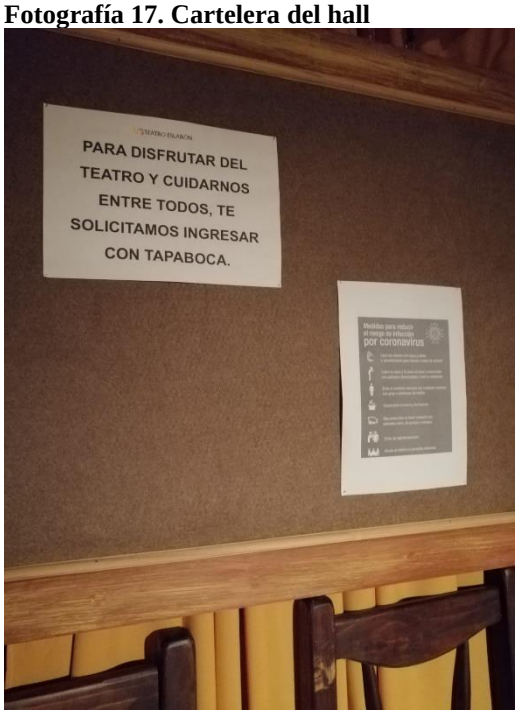
Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 16. Hall



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 17. Cartelera del hall



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 18. Hall



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 19. Hall



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 20. Hall



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 21. Placa de reconocimiento de la Intendencia de Canelones por 31º aniversario



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 22. Premios



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 23. Premios



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 24. Boletería



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 25. Cuadro con fotografías



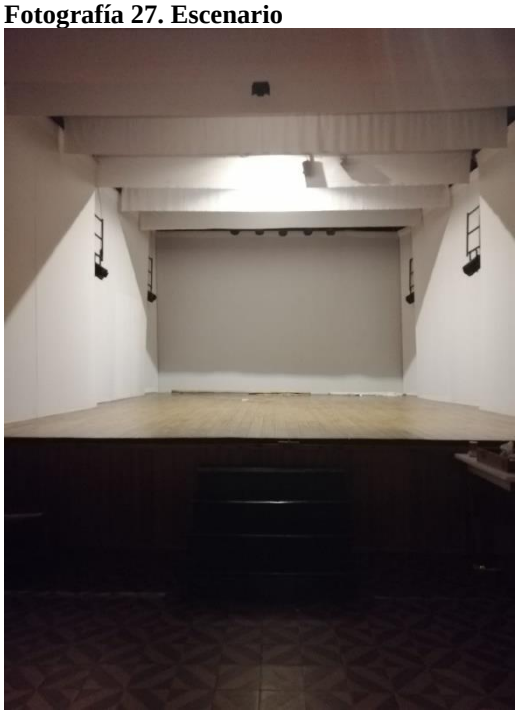
Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 26. Entrada a la sala



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 27. Escenario



Fuente: Mariana Parise (2021)

Fotografía 28. Platea vista desde el escenario



Fuente: Mariana Parise (2021)

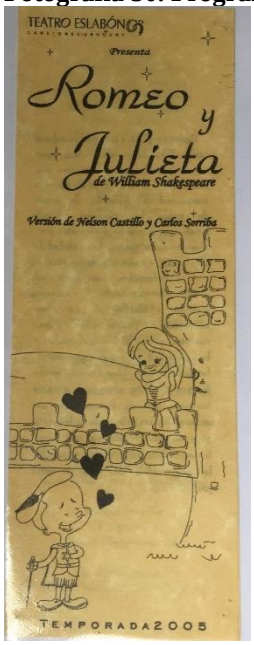
Fotografía 29. Platea y escenario



Fuente: Mariana Parise (2021)

8.3. Aplicaciones del imagotipo y el isotipo

Fotografía 30. Programa de mano de *Romeo y Julieta* (obra estrenada en 2005)



Fuente: Teatro Eslabón (2021)

Fotografía 31. Programa de mano de *Los Artiguistas* (obra estrenada en 2006)



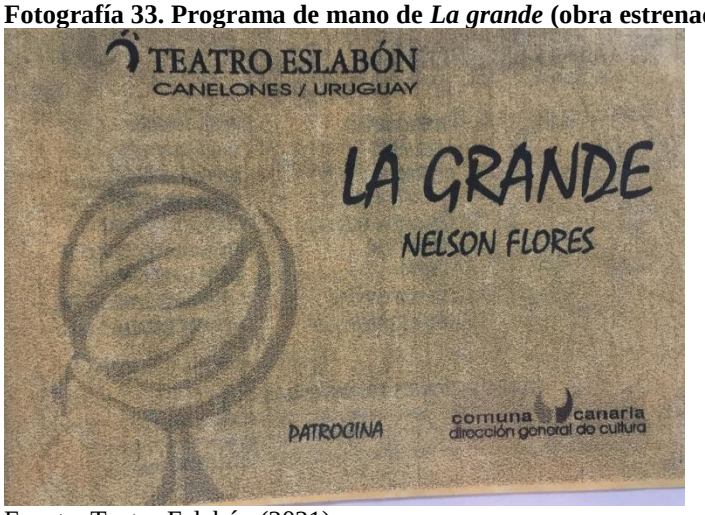
Fuente: Teatro Eslabón (2021)

Fotografía 32. Programa de mano de *Sabat* (obra estrenada en 2007)



Fuente: Teatro Eslabón (2021)

Fotografía 33. Programa de mano de *La grande* (obra estrenada en 2007)



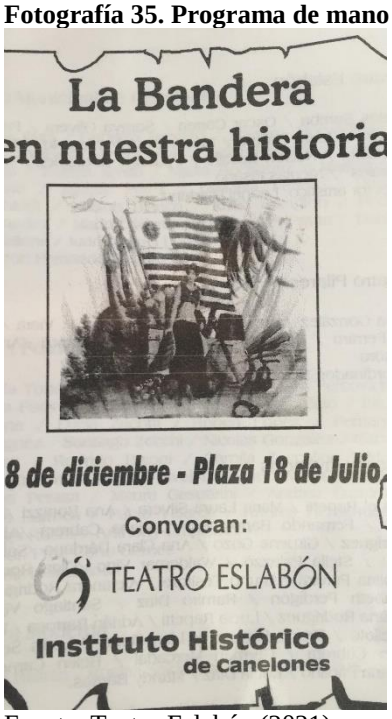
Fuente: Teatro Eslabón (2021)

Fotografía 34. Programa de mano de *Pericas* (obra estrenada en 2009)



Fuente: Teatro Eslabón (2021)

Fotografía 35. Programa de mano de *La bandera en nuestra historia*



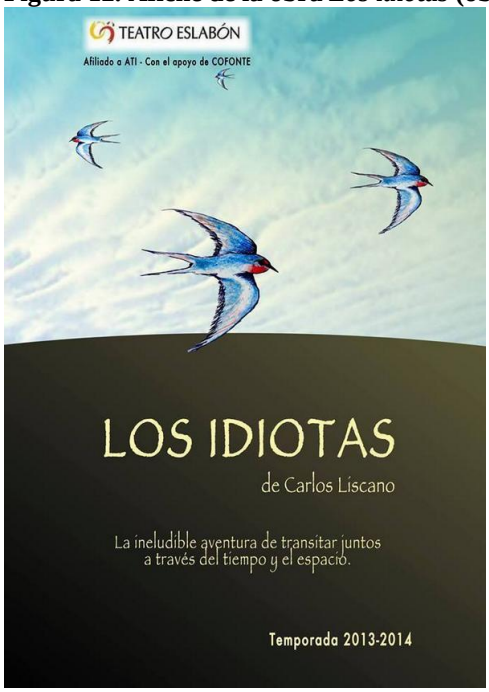
Fuente: Teatro Eslabón (2021)

Fotografía 36. *Roll up* 30 años de Teatro Eslabón



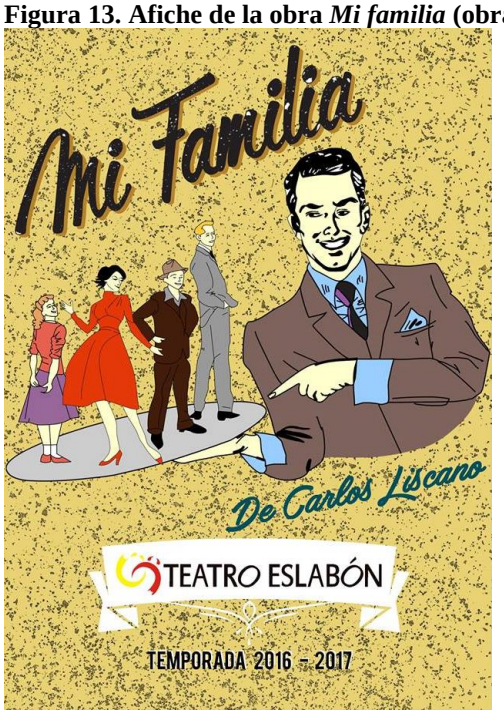
Fuente: Teatro Eslabón (2015)

Figura 12. Afiche de la obra *Los idiotas* (obra estrenada en 2013)



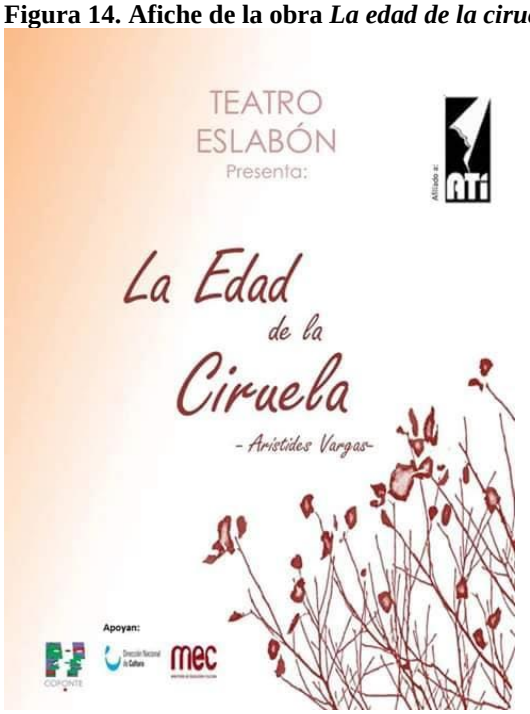
Fuente: Teatro Eslabón (2014)

Figura 13. Afiche de la obra *Mi familia* (obra estrenada en 2016)



Fuente: Teatro Eslabón (2017)

Figura 14. Afiche de la obra *La edad de la ciruela* (obra estrenada en 2018)



Fuente: Teatro Eslabón (2019)

Figura 15. Afiche de la obra *Jeslovesia* (obra estrenada en 2019)



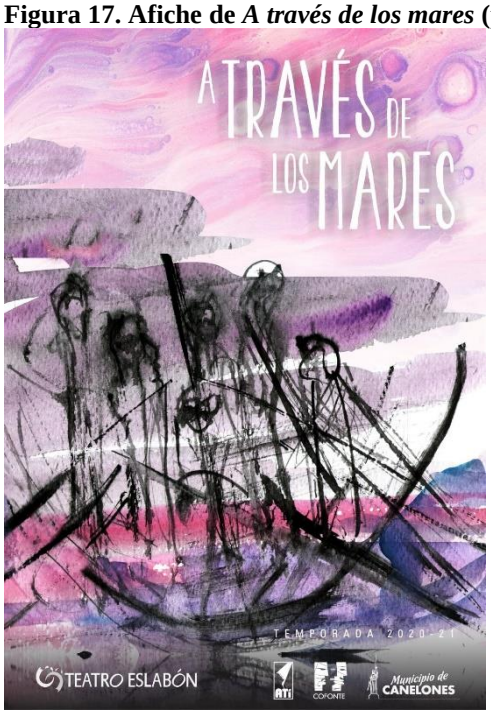
Fuente: Teatro Eslabón (2019)

Figura 16. Afiche de la obra *Modelos de madre para recortar y armar* (obra estrenada en 2020)



Fuente: Teatro Eslabón (2020)

Figura 17. Afiche de *A través de los mares* (próximo estreno en 2021)



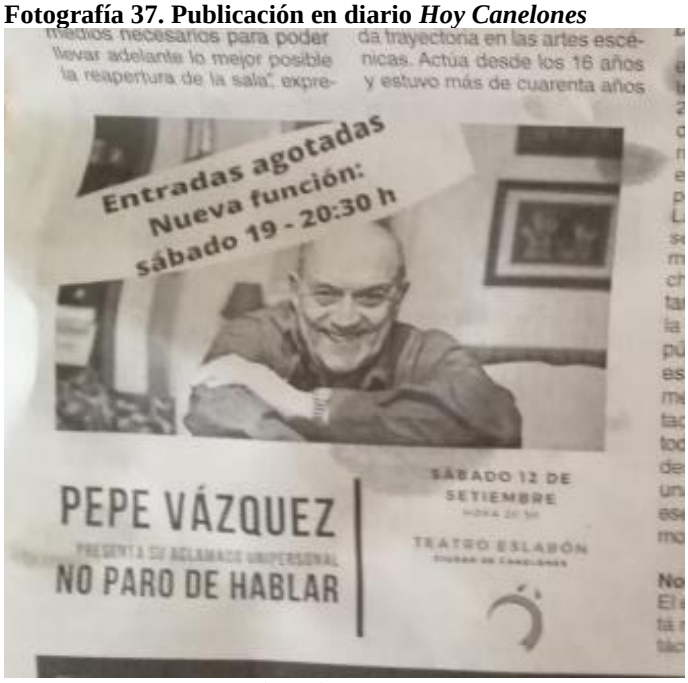
Fuente: Teatro Eslabón (2020)

Figura 18. Inscripciones a talleres de teatro 2020



Fuente: Teatro Eslabón (2020)

Fotografía 37. Publicación en diario *Hoy Canelones*



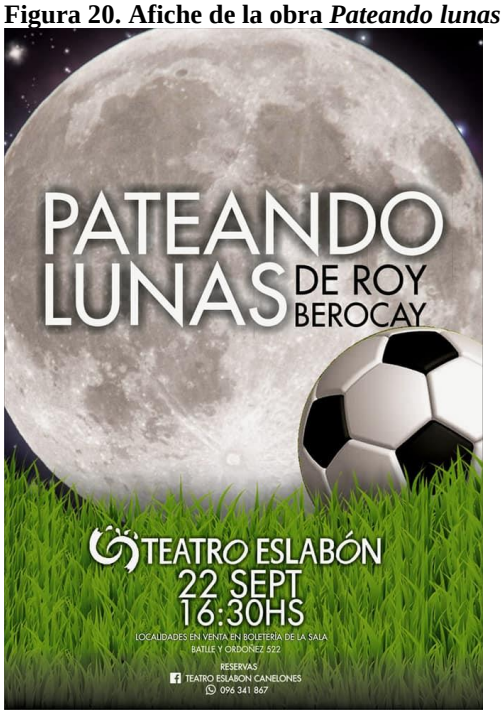
Fuente: Mariana Parise (2020)

Figura 19. Inscripciones a taller de narración oral 2021



Fuente: Teatro Eslabón (2021)

Figura 20. Afiche de la obra *Pateando lunas*



Fuente: Teatro Eslabón (2018)

Figura 21. Invitación al conversatorio "Contame otro cuento"



Fuente: Teatro Eslabón (2019)

Figura 22. Afiche de la obra *El divorcio*



Fuente: Teatro Eslabón (2020)

8.4. Sondeo de opinión dirigido a públicos mixto y externo

A continuación se presenta el cuestionario del sondeo de opinión dirigido a públicos mixto y externo que se desarrolló entre el 4 de febrero al 22 de febrero de 2021 a través de la plataforma Formularios de Google. Se obtuvieron 47 respuestas.

Consumo de actividades culturales

¡Hola! Mucho gusto, soy Mariana Parise, estudiante de Comunicación de la Universidad ORT Uruguay. Estoy realizando mi tesis de grado sobre una organización cultural de la ciudad de Canelones. Los datos recogidos en este formulario serán utilizados únicamente con fines académicos. Desde ya, gracias por tu tiempo.

*Obligatorio

1. Sexo *

Marca solo un óvalo.

- ◯ femenino
- ◯ masculino
- ◯ otro

2. Edad *

3. Nombre y apellido (opcional)

4. Localidad de residencia *

Marca solo un óvalo.

- Canelones (ciudad)
- Santa Lucía
- San Ramón
- Progreso
- La Paz
- Cerillos
- Otro:

5. Nivel educativo *

Marca solo un óvalo.

- primaria incompleta
- primaria completa
- secundaria o UTU incompleta
- secundaria o UTU completa
- terciario incompleto (magisterio, profesorado)
- terciario completo (maginsterio, profesorado)
- universitario incompleto
- universitario completo
- otro
- Otro:

6. ¿Considera que la cultura es importante para el desarrollo de las personas? ¿Por qué? *

7. ¿Asiste a obras de teatro, espectáculos de danza y música o conversatorios? *

Marca solo un óvalo.

- sí
- no

8. ¿Con qué frecuencia asiste a actividades culturales como las anteriormente nombradas? *

Marca solo un óvalo.

- ◯ cuatro o más veces al mes
- ◯ dos o más veces al mes
- ◯ una vez al mes
- ◯ cada dos meses
- ◯ cada 6 meses
- ◯ una vez al año
- ◯ He contestado "No" en la pregunta anterior.

9. ¿En qué lugar consume con mayor frecuencia estas actividades? *

Marca solo un óvalo.

- ◯ Canelones (ciudad)
- ◯ Santa Lucía
- ◯ San Ramón
- ◯ Progreso
- ◯ La Paz
- ◯ Las Piedras
- ◯ Montevideo
- ◯ He contestado "No" en las dos preguntas anteriores
- ◯ Otro: _____

10. ¿Qué nivel de importancia le otorga a los siguientes aspectos en una actividad cultural? Si no asiste suponga que le interesaría hacerlo. *

Marca solo un óvalo por fila.

	1 (poco)	2	3 (mucho)
Calidad del contenido de la propuesta	◯	◯	◯
Calidad visual de la propuesta	◯	◯	◯
Trayectoria del grupo o institución	◯	◯	◯
Precio de la entrada	◯	◯	◯
Horario accesible	◯	◯	◯
Comodidad de la sala	◯	◯	◯
Ubicación y accesibilidad de la sala	◯	◯	◯

11. ¿Asiste a talleres o cursos de teatro, danza o música? *

Marca solo un óvalo.

- sí
- no

12. ¿Qué nivel de importancia le otorga a los siguientes aspectos en talleres y cursos culturales? Si no asiste suponga que le interesaría hacerlo. *

Marca solo un óvalo por fila.

	1 (poco)	2	3 (mucho)
Calidad de la propuesta			
Prestigio del docente			
Trayectoria de la institución			
Precio del taller/curso			
Horario accesible			
Comodidad del espacio (salón)			
Ubicación y accesibilidad de la institución			

13. ¿Conoce a Teatro Eslabón? *

Marca solo un óvalo.

- sí
- no

Teatro Eslabón

14. ¿Qué actividades desarrolla y ofrece Teatro Eslabón? *

15. ¿A través de qué medios se entera de dichas actividades? Puede seleccionar más de una opción. *

Selecciona todos los que correspondan.

- [ ] Página del Teatro en Facebook
- [ ] Cuenta del Teatro en Instagram
- [ ] Folleto mensual que envían a los socios
- [ ] Publicaciones en redes sociales de los miembros de Eslabón
- [ ] Diario Hoy Canelones
- [ ] Canelones ciudad portal
- [ ] Por comentarios de amigos y conocidos
- [ ] Otro: _____

16. Nombre tres atributos (adjetivos) que le "vienen a la mente" cuando piensa en Teatro Eslabón *

_____

_____

_____

_____

_____

17. Califique los siguientes aspectos de Teatro Eslabón *

Marca solo un óvalo por fila.

	1 (mínimo, malo)	2 (medio, aceptable)	3 (máximo, excelente)	No sabe, no contesta
Calidad de contenido de los espectáculos propios	◯	◯	◯	◯
Calidad visual de los espectáculos propios	◯	◯	◯	◯
Prestigio de los participantes	◯	◯	◯	◯
Experiencia de los participantes	◯	◯	◯	◯
Prestigio de la institución	◯	◯	◯	◯
Calidad de los espectáculos invitados	◯	◯	◯	◯
Variedad de espectáculos invitados	◯	◯	◯	◯
Horario accesible	◯	◯	◯	◯
Precio de la entrada	◯	◯	◯	◯
Comodidad de la sala	◯	◯	◯	◯
Ubicación y accesibilidad de la sala	◯	◯	◯	◯

18. ¿Asistió alguna vez a alguna actividad en Eslabón? *

Marca solo un óvalo.

◯ sí
◯ no

19. ¿A qué actividades asistió? *

_____

20. ¿Con qué frecuencia asiste a actividades de Eslabón? *

Marca solo un óvalo.

- 1 o más veces veces al mes
- una vez cada 2 o 3 meses
- una vez cada 6 meses
- una vez al año
- una vez cada dos años
- No he asistido a actividades de Teatro Eslabón.

21. ¿Algún familiar o amigo suyo ha asistido a actividades de Eslabón? ¿A cuáles? ¿Cuál fue la experiencia de su familiar o amigo? *

22. ¿Qué otros centros o instituciones con actividades similares a Eslabón existen en la ciudad de Canelones y alrededores? *

23. ¿Asistió a alguno de los espacios culturales que nombró anteriormente? ¿A cuál? *

24. ¿Qué diferencia a Teatro Eslabón de otros espacios culturales de la ciudad de Canelones? *

25. ¿Es alumno/a de los talleres de Teatro Eslabón? *

Marca solo un óvalo.

- sí
- no

26. ¿Es socio de Teatro Eslabón? *

Marca solo un óvalo.

- sí
- no

Socios

27. ¿Desde qué año es socio de Eslabón? *

28. ¿Qué beneficios implica ser socio de Eslabón? *

29. ¿Utiliza dichos beneficios? ¿Por qué? *

30. ¿Le gustaría incluir algún otro beneficio? ¿Cuál? *

31. Si le interesa ser contactado para profundizar este cuestionario puede escribir su número de contacto en el siguiente cuadro. Se le enviarán preguntas concretas (10 minutos de duración). Desde ya, muchas gracias.

8.5. Tablas, gráficas y mapas

8.5.1. Obras, nominaciones, premios, reconocimientos y eventos de Teatro Eslabón

Tabla 15. Obras, nominaciones, premios, reconocimientos y eventos de Teatro Eslabón

Año	Obras	Nominaciones[803]	Premios y reconocimientos	Eventos
1984	*Vida sexual de Robinson Crusoe* (Dalmiro Saenz)			
1985	*Los invasores* (Egon Wolff)			
1986	*El pedido de mano* (Antón Chéjov)			
1986	*La casa vieja* (Alberto Paredes)			
1986	*Decir sí* (Griselda Gambaro)			
1987	*El lugar* (Carlos Gorostiza)	Premios Florencio "Revelación"		
1988	*Un cuervo en la madrugada* (Carlos Maggi)		Florencio especial a "Mejor Espectáculo del Interior" en Premios Florencio (1989) Fue el primer galardón de esta naturaleza para un grupo del Interior.	
1988				III Muestra Internacional de Teatro de Montevideo
1989	*Eslabón hace la calle* (creación colectiva)			Festival Iberoamericano de Teatro en Cádiz (España) y presentaciones en Madrid (España). Va junto al Teatro Circular en representación del teatro uruguayo.

[803] Se señalarán solamente aquellas nominaciones que no se convirtieron en premios.

Año	Obras	Nominaciones[804]	Premios y reconocimientos	Eventos
1990	*Dale nomás, dale que va* (Leonel Dárdano)			Muestra Da Cinta Azul (cinco presentaciones en la ciudad de Pelotas -Brasil- con el Café Concert *Dale nomás, dale que va*)
1991	*La orgía* (Enrique Buenaventura)		"Mejor Actriz de reparto" a Soraya Olivera en el VII Festival Internacional de Teatro de Pelotas, Brasil	
1991	*El globito* (Roberto Fontana)			
1991			Mención especial en Premios Florencio para "Actriz de la Bienal de Teatros del Interior" (Raquel Pi) Mención especial en Premios Florencio para "Actriz de reparto de la Bienal de Teatros del Interior" (Soraya Olivera) Mención especial en Premios Florencio para "Escenografía de la Bienal de Teatros del Interior" (Carlos Sorriba y Ernesto Navia)	VII Festival Internacional de Teatro de Pelotas (Brasil)
1992	*Ay, Ay Uruguay* (creación colectiva)			
1993	*Circus* (basado en Metastacio de Andrés Castillo)		Florencio especial a "Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior"	
1994	*El cepillo de dientes* (Jorge Díaz)			

[804] Se señalarán solamente aquellas nominaciones que no se convirtieron en premios.

Año	Obras	Nominaciones[805]	Premios y reconocimientos	Eventos
1994	*En el bosque* (Ryunosuke Akutawaga)	Premios Florencio a "Mejor Espectáculo" (1995) Premios Florencio a "Mejor Dirección" (Leonel Dárdano) (1995) Premios Florencio a "Mejor Vestuario" (Susana Hernández) (1995) "Mejor Espectáculo" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996) "Mejor Dirección" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996) "Mejor Actriz principal" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996) "Mejor Actor principal" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996) "Mejor Actriz de reparto" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996) "Mejor Actor de reparto" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996)	Florencio especial a "Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior" (1995) Mención especial en Premios Florencio a "Dirección" (Leonel Dárdano) (1995) Premios Florencio a "Mejor Iluminación" (1995) "Mejor Espectáculo" (por decisión del jurado popular) en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996) "Mejor Vestuario" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996) "Mejor Iluminación" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996) "Mejor Maquillaje" en Festival Cone sul de teatro - Brasil (1996)	

[805] Se señalarán solamente aquellas nominaciones que no se convirtieron en premios.

Año	Obras	Nominaciones[806]	Premios y reconocimientos	Eventos
1994				VI Muestra Internacional de Teatro de Montevideo
1995	*Somos cinconexos* (creación colectiva)			
1995				X Festival Internacional de Teatro de Pelotas (Brasil)
1996	*Mujeres que cuentan* (creación colectiva)			
1996	*Woyzeck* (Georg Büchner)		Florencio especial a "Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior" "Mención especial iluminación" en Premios Florencio (Oscar Correa y Soraya Olivera) "Mención especial Actuación" en Premios Florencio (Raquel Pi)	
1996				VII Muestra Internacional de Teatro de Montevideo 1.er Festival Internacional Cone Sul Teatro (Pelotas - Brasil) Festival Internacional de Teatro de Bonecos de Canela (Brasil)
1998	*Donde nos lleve el viento* (Luis Lorenzo)			

[806] Se señalarán solamente aquellas nominaciones que no se convirtieron en premios.

Año	Obras	Nominaciones[807]	Premios y reconocimientos	Eventos
1998	*Marat Sade* (Peter Weiss)		Premios Florencio a "Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior" (1999)	
1999	*Sexoculto* (Estela Golovchenko)			
1999			Premio Morosoli a la trayectoria de Teatro Eslabón	
2000	*Dis Pater* (Luis Cano)			
2002	*Quien lleva la batuta* (Hugo Amarillo)			
2002	*Mosaicos* (creación colectiva)			
2002	*Medida por medida* (William Shakespeare)			
2002	*En tiempos de rock* (Pablo Balbi)			
2003	*Memorias para el desolvido* (creación colectiva)			
2003	*Mirá lo que te traje* (Carlos Sorriba)			
2003	*El miembro ausente* (Ariel Barchilón)			
2003	*Recreación del izamiento del primer pabellón* (Pablo Balbi)			
2004	*Informe para una academia* (Franz Kafka)			
2004			Premio Década por el aporte a la cultura de Canelones	
2005	*Interrogatorio en Elsinore* (Carlos Manuel Varela)	Florencio especial a "Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior"		

[807] Se señalarán solamente aquellas nominaciones que no se convirtieron en premios.

Año	Obras	Nominaciones[808]	Premios y reconocimientos	Eventos
2005	*Romeo y Julieta* (William Shakespeare)			
2005	*La bandera en nuestra historia* (Pablo Balbi)			
2006	*Las Artiguistas* (Milton Schinca)			
2007	*La grande* (Nelson Flores)			
2007	*Sabat* (Guillermo Degiovanangelo)			
2009	*Pericas* (Nicolás Dorr)	Premios Florencio a "Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior"		
2011	*La extraña fascinación de una mujer frágil* (Nelson Castillo y Carlos Sorriba)			
2011			Reconocimiento de la Intendencia de Canelones por los premios obtenidos en la 15ª edición de la Bienal de Teatros del Interior	
2012	*Basura* (Carlos Rehermann)			
2013	*Los idiotas* (Carlos Liscano)			
2013	*Los clowns van a Marte* (creación colectiva) Obra infantil			
2014			Distinción por parte del Festival Internacional de Teatro Unipersonal del Uruguay (FITUU).	

[808] Se señalarán solamente aquellas nominaciones que no se convirtieron en premios.

Año	Obras	Nominaciones[809]	Premios y reconocimientos	Eventos
2015	*Cabaret trágico* (Alejandro Jodorowsky)	Premio ATI a "Mejor Maquillaje" (Pablo Furquere) Premio ATI a "Mejor Ambientación sonora"	Premio ATI a "Mejor Vestuario" (Caren Sobrera y Cilka Luzardo) Premio ATI a "Mejor Escenografía" (Caren Sobrera) Premio ATI a "Mejor Elenco" Premio ATI a "Mejor Dirección" (Leonel Dárdano) Premio ATI a "Mejor Espectáculo"	
2016	*Mi familia* (Carlos Liscano)	Premio ATI a "Mejor Escenografía" (2015) Premio ATI a "Mejor Dirección" (2015)	Premio ATI a "Mejor Vestuario" (2015) Premio ATI a "Mejor Maquillaje" (2015)	
2018	*La edad de la ciruela* (Arístides Vargas)	Premio ATI a "Mejor Vestuario" (Caren Sobrera) (2019) Premio ATI a "Mejor Actriz" (Lucía Montenegro) (2019) Premio ATI a "Mejor Dirección" (Leonel Dárdano) (2019) Premio ATI a "Mejor Espectáculo" (2019)	Premio ATI a "Mejor Iluminación" (Carolina Pereyra) (2019) Premio ATI a "Mejor Actriz" (Patricia Pereira) (2019)	
2019	*Jeslovesia* (Luis Izzi)			
2020			Reconocimiento "El Teatro Resiste" entregado por ACTU por *Modelos de madre para cortar y armar* (obra de los alumnos del taller de teatro para adolescentes)	
2021	*A través de los mares* (creación colectiva)[810]			

Fuente: elaboración propia

[809] Se señalarán solamente aquellas nominaciones que no se convirtieron en premios.
[810] La obra *A través de los mares* se estrenará el próximo 11 de abril de 2021.

8.5.2. Grupos y elencos de teatro del interior

Tabla 16. Grupos y elencos de teatro del interior

Departamento	Ciudad o localidad	Nombre	Año	Naturaleza	Sala propia	Afiliación	Comentarios
Artigas	Artigas	Abrochagorda	1988	independiente	no	-	
Canelones	Atlántida	Alsur	2007	independiente	sí	-	
Canelones	Canelones	Teatro Eslabón	1984	independiente	sí	ATI	
Canelones	Ciudad de la Costa	Escuela de Teatro Acuarela	2002	independiente	sí	-	
Canelones	El Pinar	Grupo Babilonia	1995	independiente	no	ATI	
Canelones	Las Piedras	Mutanteatro	1994	independiente	no	ATI	Se fundó en 1995 según publicaciones de ATI.
Canelones	Las Piedras	Teatro del Arca	2009	independiente	sí	-	
Canelones	Montes	Carpe Diem	2008	independiente	no	-	
Canelones	Parque del Plata	Hidalgos	2017	independiente	sin datos	ATI	No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) dado que en 2016 aún no existía.
Canelones	San Ramón	Grupo Experimental de Teatro	2007	independiente	no	ATI	
Canelones	Santa Lucía	Teatro Pilares	1993	independiente	no	ATI	
Cerro Largo	Melo	Zavala Muniz	2003	independiente	no	-	
Colonia	Carmelo	Decartón	2003	independiente	no	Liga de Artes Escénicas del Litoral	Se fundó en 2004 según publicaciones de ATI.
Colonia	Carmelo	Tespistados	2004	independiente	no	-	
Colonia	Colonia del Sacramento	Casa de la Cultura	2014	independiente	no	-	
Colonia	Colonia del Sacramento	Comedia Municipal de Colonia	1981	público	sí	ATI	Se fundó en 1985 según publicaciones de ATI.

Departamento	Ciudad o localidad	Nombre	Año	Naturaleza	Sala propia	Afiliación	Comentarios
Colonia	Colonia del Sacramento	Del Patrimonio	1998	independiente	no	ATI	
Colonia	Colonia del Sacramento	La Farola	1991	independiente	no	ATI	En el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) no figuraba año de fundación.
Colonia	Colonia del Sacramento	Le Burdel	2014	independiente	sin datos	ATI	También se denomina Del Burdel según comunicaciones de ATI. No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016), se desconoce la causa.
Colonia	Colonia Piamontesa	Identidad Paceña La Paz	2003	independiente	no	-	
Colonia	Colonia Valdense	El Garage	2006	independiente	no	ATI	Se fundó en 2005 según ATI.
Colonia	Juan Lacaze	Grupo de Teatro de la Biblioteca Rodó	1989	independiente	sí	ATI	También se denomina Biblioteca Rodó según publicaciones de ATI.
Colonia	Nueva Helvecia	Compañía Teatral Sarita y Michele	2005	independiente	no	ATI	Se fundó en 2004 según publicaciones de ATI. En el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) se denomina Sarita y Michele.
Colonia	Nueva Palmira	Depalmira Teatro	1992	independiente	sí	ATI	También se denomina De Palmira Teatro o De Palmira según publicaciones de ATI.
Colonia	Nueva Palmira	Vivitos y Coleando	2000	independiente	no	-	
Colonia	Ombúes de Lavalle	Cuarto ensayo	2012	independiente	no	ATI	En el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) no figuraba año de fundación.
Colonia	Ombúes de Lavalle	Grupo de Teatro Ombúes	1986	independiente	no	-	

Departamento	Ciudad o localidad	Nombre	Año	Naturaleza	Sala propia	Afiliación	Comentarios
Colonia	Ombúes de Lavalle	Juan Ángel	1987	independiente	sin datos	ATI	No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016), se desconoce la causa. En algunos registros de ATI se fundó en 1986 y en otros en 1987.
Colonia	Rosario	Biblioteca Varela	2010	independiente	sin datos	ATI	No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016), se desconoce la causa.
Colonia	Tarariras	Renacer	1992	independiente	no	ATI	
Durazno	Blanquillo	Los rejuntados	2012	independiente	no	-	
Durazno	Durazno	Así somos	2006	independiente	no	-	
Durazno	Durazno	Pequeño Teatro de Durazno	1961	independiente	sí	ATI	También se denomina Pequeño teatro según publicaciones de ATI.
Flores	Trinidad	Comedia Municipal de Flores	2003	público	sí	-	
Florida	Sarandí Grande	Grupo 12	1961	independiente	no	-	
Lavalleja	Minas	Comedia Departamental de Lavalleja	1956	público	sí	-	
Lavalleja	Minas	De acá nomas	2011	independiente	no	-	
Lavalleja	Solís de Mataojo	De la Villa	1996	independiente	no	-	
Maldonado	Maldonado	Arte-on-Teatro	2016	independiente	sin datos	ATI	No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) dado que en 2016 no contaba con tres años de experiencia ininterrumpida.
Maldonado	Maldonado	Centro Cultural La Mancha	1986	independiente	no	ATI	También se denomina De la Mancha según publicaciones de ATI.
Maldonado	Maldonado	Centro Regional	1987	independiente	no	ATI	
Maldonado	Maldonado	Club de Teatro Fernandino	1962	independiente	no	-	En el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) se le denomina Círculo de Teatro Fernandino.

Departamento	Ciudad o localidad	Nombre	Año	Naturaleza	Sala propia	Afiliación	Comentarios
Maldonado	Maldonado	Sí porque sí	2011	independiente	no	ATI	También se denomina La Zaranda según publicaciones de ATI.
Maldonado	Maldonado	Vrakuma	2008	independiente	no	-	
Maldonado	Pan de Azúcar	Grupo 14	sin datos	independiente	no	-	
Maldonado	Pan de Azúcar	Mascara	2005	independiente	no	-	
Maldonado	Piriápolis	Crepúsculo	2016	independiente	sin datos	ATI	No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) dado que en 2016 no contaba con tres años de experiencia ininterrumpida.
Maldonado	Punta del Este	Itinerante	1990	independiente	no	-	
Maldonado	San Carlos	Los azoreños	sin datos	independiente	no	-	
Paysandú	Paysandú	Grupo teatral Los Winnis	1993	independiente	no	ATI	
Paysandú	Paysandú	Imaginateatro	1997	independiente	sí	Liga de Artes Escénicas del Litoral	
Paysandú	Paysandú	Taller de Teatro	1996	independiente	no	-	
Paysandú	Paysandú	Teatro Itinerante Colectivo (TIP)	2010	independiente	no	ATI	
Río Negro	Fray Bentos	Los positivos	2009	independiente	sin datos	ATI	No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016), se desconoce la causa.
Río Negro	Fray Bentos	Teatro La Noctámbula	2000	independiente	no	-	
Río Negro	Fray Bentos	Teatro Sin Fogón	1986	independiente	sí	Liga de Artes Escénicas del Litoral	

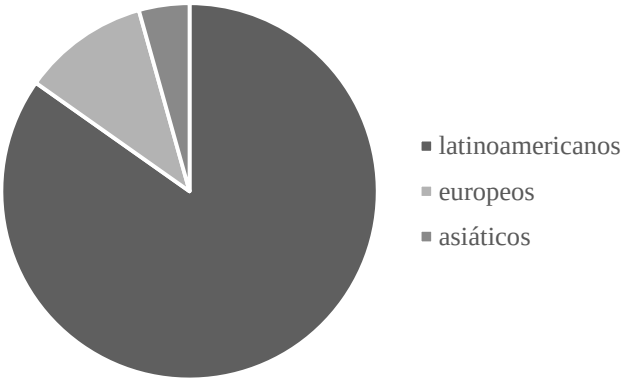
Departamento	Ciudad o localidad	Nombre	Año	Naturaleza	Sala propia	Afiliación	Comentarios
Río Negro	Young	Atrapasueños	2018	independiente	sin datos	ATI	No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) dado que en 2016 aún no existía.
Rivera	Rivera	Alto Vuelo	2012	independiente	no	-	
Rivera	Rivera	Gente de Teatro de Frontera	2009	independiente	no	-	
Rivera	Rivera	Infinito	2005	independiente	no	-	
Rivera	Rivera	Taller de Teatro Independiente	1996	independiente	no	-	
Rocha	Rocha	Contraescena	2001	independiente	no	-	
Salto	Salto	Grupo Teatral La Galera	2012	independiente	no	-	
Salto	Salto	Grupo Teatral Sintapujos	1990	independiente	no	-	
Salto	Salto	Kalkañal	1995	independiente	sí	-	
Salto	Villa Constitución	Querer es poder	2013	independiente	no	-	
San José	Ciudad del Plata	Espadol - Despertar - Alastablas	2004	independiente	no	-	
San José	Libertad	Querubín	2005	independiente	no	-	
San José	San José de Mayo	Máscara	2003	independiente	no	-	
San José	San José de Mayo	Matiz	2005	independiente	no	-	
San José	San José de Mayo	Togarama	2006	independiente	no	-	
Soriano	Agracidada	Animarte	2016	independiente	sin datos	ATI	No figura en el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016) dado que en 2016 no contaba con tres años de experiencia ininterrumpida.
Soriano	Cañada Nieto	Teatral Cañada Nieto	2003	independiente	no	ATI	Se fundó en 2002 según publicaciones de ATI.
Soriano	Cardona	Grupo Teatro Cardona	1986	independiente	no	ATI	También se denomina Gruteca según publicaciones de ATI.

Departamento	Ciudad o localidad	Nombre	Año	Naturaleza	Sala propia	Afiliación	Comentarios
Soriano	Dolores	Círculo de Teatro	1990	independiente	no	ATI	También se denomina Círculo Teatro según publicaciones de ATI.
Treinta y Tres	Treinta y Tres	Comedia Municipal de Treinta y Tres	1983	público	sí	-	
Treinta y Tres	Treinta y Tres	Enigmateatro	2005	independiente	no	-	
Treinta y Tres	Treinta y Tres	Kid's Theater	2012	independiente	no	-	
Treinta y Tres	Treinta y Tres	Los podadores de cactus	2009	independiente	no	-	
Treinta y Tres	Treinta y Tres	Teatro en el aula	2011	independiente	no	-	

Fuente: elaboración propia, basado en informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* (2016)

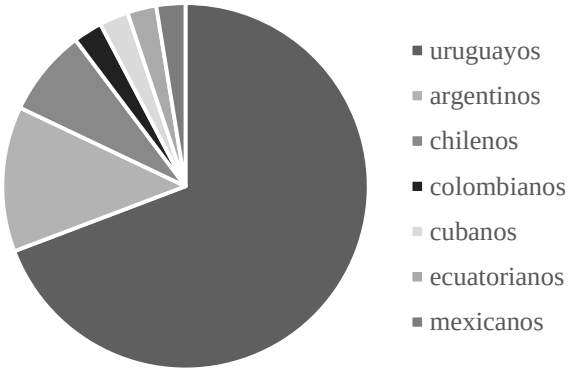
8.5.3. Gráficas sobre producción de la compañía teatral

Gráfica 1. Nacionalidad de los autores de las obras interpretadas



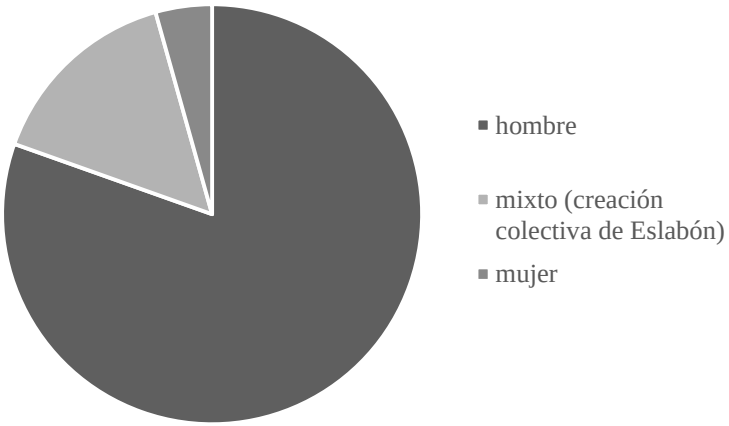
Fuente: elaboración propia

Gráfica 2. Nacionalidad de los autores latinoamericanos de las obras interpretadas



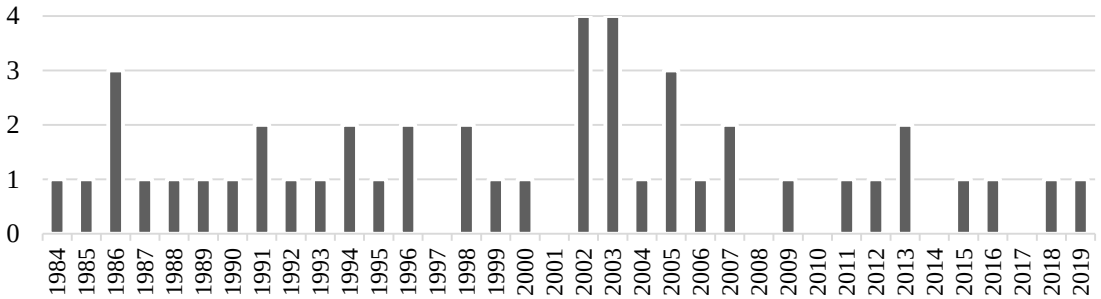
Fuente: elaboración propia

Gráfica 3. Sexo de los autores



Fuente: elaboración propia

Gráfica 4. Cantidad de obras por año



Fuente: elaboración propia

8.5.4. Artistas y grupos presentados en Teatro Eslabón

Tabla 17. Artistas y grupos presentados en Teatro Eslabón

Rubro	Nombre	Lugar de residencia
Teatro	Teatro El Galpón	Montevideo
	Compañía Italia Fausta	San José
	La Comuna, Trenes y Lunas	Montevideo
	Polizón Teatro Hermanas Capuchinas	Maldonado
	Grupo Andando	Solymar
	Pilares	Santa Lucía
	Mutaneatro	Las Piedras
	Teatro Sin Fogón	Fray Bentos
	José Eduardo "Pepe" Vázquez (director y actor)	Montevideo
	Imilce Viñas (actriz y directora)	Montevideo
	Fernando Gabriel Enciso Balparda "Petru Valensky" (actor)	Montevideo
	Claudia Rossi (actriz)	Montevideo
	Marcelo "Fito" Galli (actor)	Montevideo
	Rosina Carpentieri (actriz)	Montevideo
	Leandro Trasante (humorista)	Canelones
Música	Leo Maslíah (compositor, cantante y escritor)	Montevideo
	La Tabaré (grupo de rock)	Montevideo
	Rossana Taddei (cantante y compositora)	Montevideo
	Abel Carlevaro (guitarrista, pedagógo y compositor)	Montevideo
	Juan José Zeballos (músico)	Montevideo
	YESO (colectivo de músicos canarios)	Canelones
	Francisco Astorga (cantautor)	Canelones
	Coro Municipal de Canelones	Canelones
	Orquesta Municipal de Canelones	Canelones
	Laralilalá! (coro juvenil de Canelones)	Canelones
Danza	Estudio Contradanza (El Recoveco Espacio Cultural)	Canelones
	Espacio Minga	Canelones
	Ballet Folklórico Canelones	Canelones
	Guadalupe Club Canelones	Canelones

Fuente: elaboración propia

8.5.5. Atributos de Eslabón según sondeo de opinión

Tabla 18. Atributos de Eslabón según público externo afín a actividades culturales

Atributo	Cantidad	Atributo	Cantidad
acogedor	3	confortable	1
cómodo	3	coqueto	1
familiar	3	cultura	1
lindo	3	desarrollo	1
trayectoria	3	diversidad	1
accesible	2	divertido	1
cálido	2	elegante	1
creatividad	2	espacio cultural	1
dedicación	2	experiencia	1
esfuerzo	2	expresión	1
historia	2	grande	1
pequeño	2	histórico	1
actuación	1	olvidado	1
alternativa	1	poca difusión	1
amplio	1	popular	1
arte	1	profesionalismo	1
arte casero	1	reconocido	1
buenas propuestas	1	referente local cultural	1
calidad	1	representativo	1
canario	1	sala con comodidad ideal para obras de ciertas características	1
clásico	1		
compromiso	1	teatro	1
comunitario	1	teatro independiente	1
confiable	1	vistoso	1

Fuente: elaboración propia

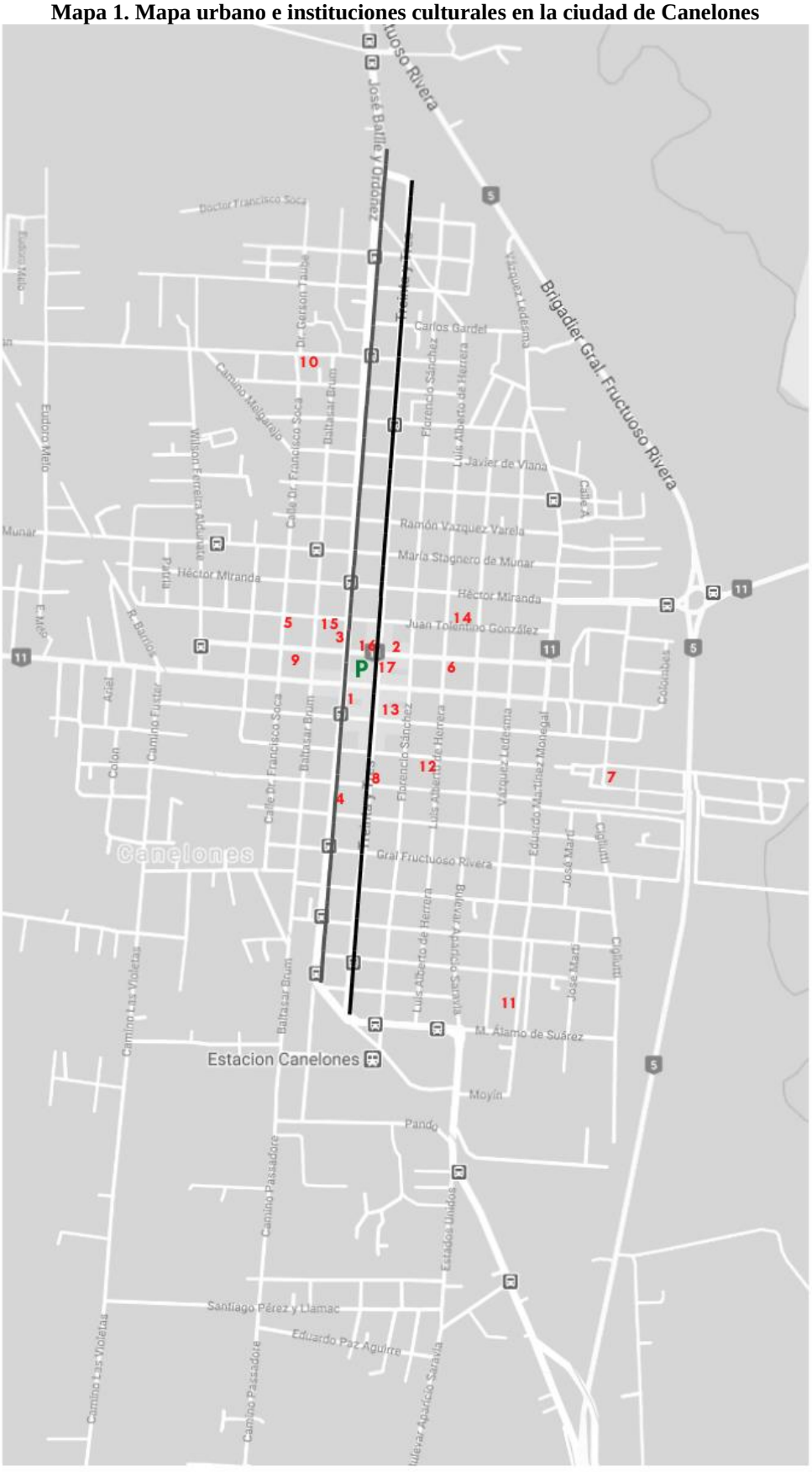
Tabla 19. Atributos de Eslabón según público externo no afín a actividades culturales

Atributo	Cantidad	Atributo	Cantidad
abandonado/en desuso	2	espectáculos	1
expresión/expresivo	2	grande	1
familiar	2	oscuridad	1
accesible	1	paz	1
acogedor	1	poca publicidad	1
artístico	1	presentaciones orientales	1
bonito	1	primeras oportunidades	1
cultural	1	sillas	1
divertido	1	talentos	1
entretenido	1	teatro de barrio	1
escenario	1	visualización de pinturas importantes	1

Fuente: elaboración propia

8.5.6. Mapa de la ciudad de Canelones

Mapa 1. Mapa urbano e instituciones culturales en la ciudad de Canelones



Referencias			
1	Teatro Eslabón	11	El Recoveco Espacio Cultural
2	Complejo Cultural Politeama Teatro "Atahuapa del Cioppo"	12	Espacio Minga
3	Complejo Cultural Lumière	13	Biblioteca y Espacio Cultural "Gabriela Mistral"
4	Centro Espacio Cultural Canelones	14	Central de Danza
5	Biblioteca Municipal "Froilán Vázquez Ledesma"	15	Guadalupe Club Canelones
6	Sala de lectura infantil "Froilán Vázquez Ledesma"	16	Club Social Canelones
7	Museo Arqueológico "Profesor Antonio Taddei"	17	Club Comercial Canelones
8	Museo Histórico Departamental "Comandante Juan Spikerman"	P	Plaza 18 de Julio
9	Conservatorio Departamental de Música	●	calle Treinta y Tres (este, derecha del mapa)
10	Mirador de Canelones (ex Castillo "Pigazzini")	●	calle Batlle y Ordóñez (oeste, izquierda del mapa)

Fuente: elaboración propia basada en captura de Google Maps (2021)

8.5.7. Investigaciones sobre teatro del interior

Tabla 20. Investigaciones sobre teatro del interior

Año	Nombre	Autor	Área
2012	*Relevamiento de instituciones e infraestructuras culturales del Uruguay*	MEC	Gubernamental
2016	*Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay*		
1993	*Por los teatros del interior*	Omar Ostuni	Privado
2009	*Paysandú, capital del teatro del interior*		
2011	*El otro teatro uruguayo. Una historia para conocernos*		
2019	*Las otras escenas: aproximaciones al ¿teatro del litoral? Poéticas y estrategias de gestión en Teatro Sin Fogón, Imagina Teatro y Teatro De Cartón*.	Estíbaliz Solís Carvajal	Académico
-	Documentación que se comparte exclusivamente en los Encuentros regionales de Teatros del Interior y Bienal de Teatros del Interior	Asociación de Teatros del Interior	Institucional

Fuente: elaboración propia

8.5.8. Principios generales del teatro independiente uruguayo

Tabla 21. Principios generales del teatro independiente uruguayo

1	Independencia	De toda sujeción comercial, de toda [injerencia] estatal limitativa, de toda explotación publicitaria, de todo interés particular de grupos o personas, de toda presión que obstaculice la difusión de la cultura, entendida [esta] como ingrediente de la liberación individual y colectiva.
2	Teatro de arte	Buscar por medio de la continua experimentación la elevación cultural, técnica e institucional, manteniendo una estricta categoría de buen teatro y una línea elevada de arte.
3	Teatro nacional	Actuar a modo de fermento sobre la colectividad, promoviendo los valores humanos, atendiendo a la necesidad de la acción pública, mediante una temática y un lenguaje de raíz y destino nacional con proyección americana, propiciando un teatro que se apoye en esas bases y, en especial, el de autores nacionales que las cumplan.
4	Teatro popular	Obtener la popularización del Teatro, en el sentido de que un instrumento de cultura es la expresión de un país en tanto sea patrimonio de su pueblo.
5	Organización democrática	Debe manifestarse por el sistema de institución, entendiendo por tal la agrupación voluntaria de personas organizadas democráticamente, trabajando con afán colectivo, sin preeminencias personales.
6	Intercambio cultural	El teatro independiente debe ser un elemento activo en el intercambio espiritual entre los pueblos, propendiendo a la difusión en el exterior de los auténticos valores de nuestra cultura.
7	Militancia	Los teatros independientes son organismos dinámicos que atienden y militan en el proceso de la situación del hombre en la comunidad misma; en tal sentido[,] tratarán de crear en sus integrantes la conciencia de hombres de su país y de su tiempo, y el movimiento, como organismo, luchará por la libertad, la justicia y la cultura.

Fuente: elaboración propia basada en Pignataro Calero, 1968, pp. 23 y 24

8.5.9. Evolución de matrículas del Bachillerato Arte y Expresión 2008-2018

Tabla 22. Evolución de matrículas del Bachillerato Arte y Expresión 2008-2018 (quinto año)

Sector	Año	Estudiantes de orientación artística	Estudiantes a nivel nacional	Estudiantes de reformulación 2006	Montevideo	Interior	Canelones
púb.[811]	2008	838	34.651	18.243	349	489	146
priv.[812]		-	5.394	-	-	-	-
púb.	2009	1.289	34.942	21.075	522	767	234
priv.		-	5.195	-	-	-	-
púb.	2010	1.425	35.361	21.335	581	844	245
priv.		398	5.260	-	340	58	26
púb.	2011	1.626	36.001	22.078	683	943	299
priv.		115	5.394	-	99	16	0
púb.	2012	1.855	36.597	23.191	758	1.097	315
priv.		397	5.528	-	318	79	42
púb.	2013	2.002	36.202	23.292	851	1.151	307
priv.		453	5.446	-	395	58	28
púb.	2014	2.081	35.410	22.975	928	1.153	327
priv.		325	5.476	-	277	48	28
púb.	2015	1.903	35.445	22.756	751	1.152	353
priv.		325	5.476	-	277	48	28
púb.	2016	2.013	36.954	23.527	955	1.058	375
priv.		152	5.196	-	152	0	0
púb.	2017	2.357	38.815	24.388	944	1.413	408
priv.		292	5.273	-	250	42	21
púb.	2018	2.280	39.471	25.071	956	1.324	425
priv.		299	5.218	-	262	37	27

Fuente: elaboración propia, basada en *Anuario de Educación* del MEC edición 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017 y 2018

[811] *pub.* es la abreviación de *público*.
[812] *priv.* es la abreviación de *privado*.

Tabla 23. Evolución de matrículas del Bachillerato Arte y Expresión 2008-2018 (sexto año)

Sector	Año	Estudiantes de orientación artística	Estudiantes a nivel nacional	Estudiantes de reformulación 2006	Montevideo	Interior	Canelones
púb.	2008	420	27.413	13.084	162	258	65
priv.		-	4.442	-	-	-	-
púb.	2009	513	28.494	14.260	229	284	91
priv.		-	4.550	-	-	-	-
púb.	2010	71	28.238	16.613	281	435	124
priv.		255	4.505	-	215	40	21
púb.	2011	892	28.604	17.047	381	511	135
priv.		282	4.711	-	248	34	12
púb.	2012	1.057	29.101	17.483	423	634	225
priv.		294	4.839	-	240	54	20
púb.	2013	1.237	29.174	17.808	499	738	200
priv.		304	4.977	-	250	54	28
púb.	2014	1.346	28.277	17.834	572	774	225
priv.		369	5.083	-	318	51	26
púb.	2015	1.419	28.292	18.060	649	770	242
priv.		246	4.950	-	215	31	18
púb.	2016	1.391	28.527	17.842	593	798	241
priv.		256	4.554	-	214	42	22
púb.	2017	1511	29.807	18.799	670	841	256
priv.		225	4.766	-	180	45	32
púb.	2018	1.632	30.699	19.313	653	979	294
priv.		242	4.957	-	212	30	13

Fuente: elaboración propia, basada en *Anuario de Educación* del MEC edición 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017 y 2018

8.5.10. Oferta académica terciaria y universitaria en artes

Tabla 24. Oferta académica terciaria y universitaria en artes

Naturaleza	Institución	Carrera	Departamento donde se dicta
pública	Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes	Licenciatura en Artes opción Plásticas y Visuales	Montevideo
		Licenciatura en Artes opción Cerámica	Montevideo
		Licenciatura en Artes opción Dibujo y Pintura	Montevideo
		Licenciatura en Artes opción Diseño Gráfico	Montevideo
		Licenciatura en Artes opción Escultura y Volumen en el Espacio	Montevideo
		Licenciatura en Artes opción Fotografía	Montevideo
		Licenciatura en Arte Digital y Electrónico	Montevideo
		Licenciatura en Danza Contemporánea	Montevideo
		Licenciatura en Lenguajes y Medios Audiovisuales	Maldonado
		Tecnicatura en Artes Plásticas y Visuales	Rocha y Rivera
		Tecnicatura en Tecnologías de la Imagen Fotográfica	Paysandú
		Tecnicatura Universitaria en Bienes Culturales	Montevideo, Paysandú y Tacuarembó
		Módulos de Diseño y Creación Artística	Rocha
pública	Escuela Universitaria de Música (EUM)	Licenciatura en Interpretación Musical opción Canto	Montevideo
		Licenciatura en Interpretación Musical opción Instrumentos	Montevideo
		Licenciatura en Música opción Composición	Montevideo
		Licenciatura en Música opción Dirección de Coros	Montevideo
		Licenciatura en Música opción Dirección de Orquesta	Montevideo
		Licenciatura en Música opción Musicología	Montevideo
		Ciclo de introducción a la Música	Montevideo
		Tecnicatura en Dirección de Coros	Salto
		Tecnicatura en Interpretación opción Guitarra	Salto
		Tecnicatura en Interpretación opción Canto	Salto
		Tecnicatura en Interpretación opción Piano	Salto
pública	Universidad de la República (UdelaR)	Maestría en Ciencias Humanas Teoría e Historia del Teatro	Montevideo
		Maestría en Arte y Cultura Visual	Montevideo
		Especialización en Patrimonio Documental: Historia y Gestión	Montevideo
pública	Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD)	Actuación	Montevideo
		Diseño teatral	Montevideo
		Tecnicatura universitaria en Dramaturgia	Montevideo
		Posgrado en Docencia de Teatro y Expresión corporal	Montevideo
		Posgrado en Dirección escénica	Montevideo
pública	Escuela Nacional de Formación Artística - Sodre	Cantante	Montevideo
		Bailarín opción Folclore	Montevideo
		Bailarín opción Ballet	Montevideo
		Bailarín opción Danza contemporánea	Montevideo
		Bailarín opción Folclore	Montevideo
		Bailarín opción Tango	Montevideo
pública	Instituto de Profesores Artigas (IPA)	Docente de Educación musical	Montevideo y Canelones
		Docente de Danza	Montevideo
		Docente de Comunicación Visual	Montevideo y Canelones

Naturaleza	Institución	Carrera	Departamento donde se dicta
pública	Dirección General de Educación Técnico Profesional-UTU (DGETP-UTU)	Música	varios departamentos No se accedió a datos concretos debido a que, en muchas ocasiones, la apertura de los cursos depende de la cantidad de interesados (demanda).
		Artes y Artesanías Dr. Pedro Figari	
		Bachillerato de Artes y Artesanías opción Cerámica	
		Bachillerato de Dibujo y Pintura	
		Bachillerato de Escultura	
		Bachillerato de Joyería	
		Bachillerato de Talla en Madera	
		Bachillerato de Técnicas de terminación y ornamentación	
		Tecnicatura en Audiovisual - Producción, Dirección de Arte y Guion	
		Artes y Artesanías opción Cerámica	
		Artes y Artesanías opción Dibujo y Pintura	
		Artes y Artesanías opción Escultura	
		Artes y Artesanías opción Joyería	
		Artes y Artesanías opción Taller en Madera	
privada	Universidad ORT Uruguay	Licenciatura en Diseño, Arte y Tecnología	Montevideo
		Analista en Comunicación Cultural y Desarrollo Social	Montevideo
privada	Universidad Católica del Uruguay (UCU)	Licenciatura en Artes Visuales	Montevideo
privada	Universidad CLAEH	Licenciatura en Gestión Cultural	Montevideo
		Especialización en Historia del Arte y Patrimonio	Montevideo
		Programa de Desarrollo Gerencial en Gestión de Teatros y Centros Culturales	*online*

Fuente: elaboración propia

8.6. Propuesta de evaluación

8.6.1. Construyendo Eslabón

Evaluación 1. Construyendo Eslabón

Construyendo Eslabón - evaluación

Tu opinión nos importa. Califica los siguientes indicadores marcando con una cruz tu respuesta. ¡Gracias por tu tiempo!

Nombre:
Fecha:

1	¿Cómo te sentiste en la reunión de hoy?	bien		neutral		mal		no sabe/no contesta	
2	¿Qué temas se abordaron en la reunión de hoy?								
3	¿Consideras que son temas importantes? ¿Por qué?								
4	¿Consideras que tu voz fue escuchada y tenida en cuenta hoy?	sí		no		no sabe/no contesta			
5	¿Consideras apropiada este tipo de reuniones donde se involucran a todos los miembros? ¿Por qué?								
6	¿La actividad cumplió tus expectativas? ¿Por qué?								
7	¿Te gustaría participar a futuro en actividades de este estilo?	sí		no		no sabe/no contesta			
Comentarios									

Fuente: elaboración propia

8.6.2. Un Teatro, mil historias

Evaluación 2. Un Teatro, mil historias

Un Teatro, mil historias - evaluación

Su opinión nos importa. Califique los siguientes indicadores marcando con una cruz su respuesta. Muchas gracias

Nombre:
Fecha:

1	En general, ¿cómo se sintió a lo largo del proceso?	bien		neutral		mal		no sabe/no contesta	
2	¿Qué fue lo que más le gustó de la experiencia?								
3	¿Qué fue lo que menos le gustó de la experiencia?								
4	¿Considera que su voz fue escuchada y tenida en cuenta?	sí		no		no sabe/no contesta			
5	¿El proyecto cumplió sus expectativas? ¿Por qué?								
6	¿Qué significa para usted formar parte de una publicación de estas características?								
Comentarios									

Fuente: elaboración propia

8.6.3. Página web institucional

Evaluación 6. Página web institucional

Página web institucional - evaluación

Su opinión nos importa. Califique los siguientes indicadores marcando con una cruz su respuesta. Muchas gracias

Nombre:
Fecha:

1	¿Cómo se sintió, en general, a lo largo del proceso?	bien		neutral		mal		no sabe/no contesta	
2	¿Aprendió conceptos nuevos con esta actividad? ¿Cuáles?								
3	¿Le gustaría participar a futuro en actividades de este estilo?	sí		no		no sabe/no contesta			
Comentarios									

Fuente: elaboración propia

8.6.4. Manual de identidad corporativa visual

Evaluación 3. Manual de identidad corporativa visual

Manual de identidad corporativa visual - evaluación

Su opinión nos importa. Califique los siguientes indicadores marcando con una cruz su respuesta. Muchas gracias

Nombre:
Fecha:

1	¿Cómo se sintió, en general, durante el proceso?	bien		neutral		mal		no sabe/no contesta	
2	¿Aprendió conceptos nuevos con esta actividad? ¿Cuáles?								
3	¿Le gustaría participar a futuro en actividades de este estilo?	sí		no		no sabe/no contesta			
Comentarios									

Fuente: elaboración propia

8.6.5. Secretos teatrales

Evaluación 4. Secretos teatrales

Secretos teatrales - evaluación

Su opinión nos importa. Califique los siguientes indicadores marcando con una cruz su respuesta. Muchas gracias

Nombre:
Fecha:

1	¿Cómo se sintió en la actividad de hoy?	bien		neutral		mal		no sabe/no contesta			
2	¿Aprendió conceptos nuevos con esta actividad? ¿Cuáles?										
3	¿Qué lo llevó a participar en la actividad?										
4	¿Qué tan probable es que recomiende la actividad a sus familiares y amigos? Siendo 1 siendo poco y 10 mucho	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
5	¿Cómo se enteró de la actividad?										
6	¿Le gustaría participar a futuro en actividades de este estilo?	sí		no		no sabe/no contesta					
Comentarios											

Fuente: elaboración propia

8.6.6. Desayuno creativo

Evaluación 5. Desayuno creativo

Desayuno creativo - evaluación

Su opinión nos importa
Califique los siguientes indicadores. Marque con una cruz su respuesta.
Muchas gracias

Nombre:
Fecha:

1	¿Cómo se sintió en la reunión de hoy?	bien		neutral		mal		no sabe/no contesta			
2	¿Considera que su voz fue escuchada y tenida en cuenta hoy?	sí		no		no sabe/no contesta					
3	¿Cuál considera que es la importancia del vínculo entre las instituciones educativas y los centros culturales (como Eslabón)?										
4	¿Le gustaría participar a futuro en actividades de este estilo?	sí		no		no sabe/no contesta					
Comentarios											

Fuente: elaboración propia

8.6.7. Canelones cultural

Evaluación 6. Canelones cultural

Canelones cultural - evaluación

Su opinión nos importa
Califique los siguientes indicadores. Marque con una cruz su respuesta.
Muchas gracias

Nombre:
Fecha:

1	¿Cómo se sintió en la reunión de hoy?	bien		neutral		mal		no sabe/no contesta			
2	¿Considera que su voz fue escuchada y tenida en cuenta hoy?	sí		no		no sabe/no contesta					
3	¿Cuál considera que es la importancia del vínculo entre organizaciones que conforman el circuito cultural de la ciudad de Canelones?										
4	¿Le gustaría participar a futuro en actividades de este estilo?	sí		no		no sabe/no contesta					
Comentarios											

Fuente: elaboración propia

8.6.8. Eslabón amigo

Evaluación 4. Eslabón amigo

Eslabón amigo - evaluación

Su opinión nos importa. Califique los siguientes indicadores marcando con una cruz su respuesta. Muchas gracias

Nombre:
Fecha:

1	¿Cómo se sintió en la actividad de hoy?	bien		neutral		mal		no sabe/no contesta			
2	¿Aprendió conceptos nuevos con esta actividad? ¿Cuáles?										
3	¿Qué lo llevó a participar en la actividad?										
4	¿Qué tan probable es que recomiende ser eslabón amigo a otras empresas u organizaciones? Siendo 1 siendo poco y 10 mucho	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
5	¿Por qué considera que es importante la RSE?										
6	¿Qué expectativas tienen de esta experiencia?	sí		no		no sabe/no contesta					
Comentarios											

Fuente: elaboración propia

8.7. Presupuestos

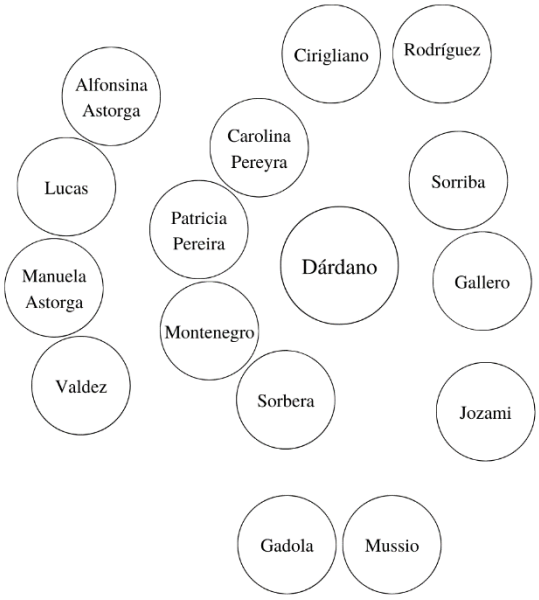
Tabla 25. Presupuestos

Proveedor	Producto	Precio	Medio de solicitud
Cotillón Serpentinas	Bolsa de organza blanca	$10	telefónico
Imprenta ArteSur	Autoadhesivo 5x5 cm fondo blanco (100 unidades)	$480	telefónico
MercadoLibre	Suculenta en maceta	$50	*web* (https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-466602518-plantas-tunas-suculentas-decoradas-ideales-regalo-souvenirs-_JM)
	Semillas flor pensamiento	$175	*web* (https://articulo.mercadolibre.com.uy/MLU-472830980-semillas-de-pensamiento-gigante-de-suiza-flores-jardin-rocal-_JM)
Papelería Mapaca	Impresión blanco y negro tamaño A4	$2	telefónico
	Impresión cuatro tintas tamalo A4	$15	telefónico
	Cartulina blanca grande	$15	telefónico
Salón El Gallito	Hoja de sulfito	$6	*web* (https://www.facebook.com/messages/t/101422274891283)
	Marcador	$39	*web* (https://www.facebook.com/messages/t/101422274891283)
Supermercado Disco	Bizochcos (kg)	$459	*web* (https://www.disco.com.uy/bizcochos-kg-299200/p)
Supermercado La Casona	Café Bracafé (sobre)	$5	telefónico
	Té Hornimans (sobre)	$5	telefónico
	Azúcar (sobre)	$5	telefónico
Presupuesto de Supermercado Ta-Ta	Cuaderno rayado 96 hojas	$29	*web* (https://www.tata.com.uy/cuaderno-tata-rayado-96-hojas/p)
	Lapicera azul Bic	$22	*web* (https://www.tata.com.uy/bol-grafo-bic-cristal-azul-granel/p)
	Lápices de grafo PlaySchool 3 unidades	$19	*web* (https://www.tata.com.uy/l-piz-play-school-3-unidades/p)
	Rollo cinta adhesiva Teoría+	$29	web (https://www.tata.com.uy/cinta-adhesiva-teoria-24mm-x-50m-transparente/p)

Fuente: elaboración propia

8.8. Figuras

Figura 2. Sociograma de Eslabón



Fuente: elaboración propia

Figura 23. Nube de palabras sobre valores



Fuente: www.nubedepalabras.es

Figura 24. Símbolo del teatro



Fuente: 123RF

Captura 1. *Emoji* de teatro



Fuente: Mariana Parise (2021)

8.9. Autorización de uso de elementos terceros

A continuación se anexa la captura de pantalla de los *mails* enviados a Teatro Eslabón para solicitar la inclusión en este trabajo de elementos de su propiedad intelectual y la correspondiente respuesta.

Captura 1. Autorización de uso de elementos terceros



18/3/2021 Gmail - Solicitud uso elementos de Teatro Eslabón

Gmail Mariana Parise <marianaparisefitipaldi@gmail.com>

Solicitud uso elementos de Teatro Eslabón
3 mensajes

Mariana Parise <marianaparisefitipaldi@gmail.com> 2 de marzo de 2021, 19:36
Para: eslabonteatro@gmail.com

Teatro Eslabón,
Me comunico por este medio para solicitar permiso de utilización de los siguientes elementos (ver adjunto) en el trabajo final de carrera que actualmente elaboro. Este procedimiento permite dejar constancia que la propiedad intelectual de dichos elementos es de Teatro Eslabón y no de la autora del trabajo ni de la Universidad ORT Uruguay.
Quedo a las órdenes por cualquier consulta.
Desde ya, muchas gracias

Saludos,
Mariana Parise Fitipaldi

Figuras y fotografías 02 03 2021.docx
715K

Mariana Parise <marianaparisefitipaldi@gmail.com> 18 de marzo de 2021, 17:18
Para: eslabonteatro@gmail.com

Buenas tardes,
Reenvío archivo con nuevos elementos.

Saludos,

Libre de virus. www.avast.com

[El texto citado está oculto]

Figuras y fotografías 18 03 2021.docx
1567K

Teatro Eslabón <eslabonteatro@gmail.com> 18 de marzo de 2021, 17:41
Para: Mariana Parise <marianaparisefitipaldi@gmail.com>

Buenas tardes

Mariana, la comisión directiva de Teatro Eslabón te autoriza a utilizar los elementos detallados en la lista, en la tesis que estás realizando.
[El texto citado está oculto]

https://mail.google.com/mail/u/0?ik=452453f8b6&view=pt&search=all&permthid=thread-a%3Ar2896595692698058962&simpl=msg-a%3Ar290485811… 1/1

Fuente: Mariana Parise (2021)

8.10. Entrevistas

Para la elaboración de este trabajo se diseñó un programa de entrevistas con miembros de la organización, expertos, referentes y otros actores vinculados al sector de actividad de la organización elegida.

Tabla 26. Entrevistas desarrolladas

Sector	Nombre	Cargo, profesión o vínculo con la organización
Eslabón	Leonel Dárdano	fundador, director artístico y docente de Teatro Eslabón
	Patricia Pereira	actriz y exdocente de Teatro Eslabón
	Lucía Montenegro	actriz y docente de Teatro Eslabón
	Carolina Pereyra	actriz y docente de Teatro Eslabón
	Micaela Lucas	asistente de dirección y actriz de Teatro Eslabón
	Federico Rodríguez	actor y exdocente de Teatro Eslabón
	Alfonsina Astorga	apuntadora y actriz de Teatro Eslabón
	Carlos Sorriba	fundador y docente de Teatro Eslabón
	Jorge Gallero	representante de Teatro Eslabón frente a ATI e integrante esporádico de Pilares
Socios, espectadores, alumnos, exalumnos, padres de alumnos y potenciales espectadores de Eslabón	Francisco Astorga	músico y padre de exalumna y miembro de Teatro Eslabón
	Rosario Bianchi	exespectadora y socia potencial de Teatro Eslabón
	Ana Bonizzi	espectadora y socia de Teatro Eslabón
	Betiana Cabrera	exalumna de Teatro Eslabón
	Cristina Cheol	espectadora y socia de Teatro Eslabón
	María del Carmen Gilino	espectadora, socia y abuela de exalumnos y miembros de Teatro Eslabón
	Luis Izzi	espectador y potencial socio de Teatro Eslabón, dramaturgo y director de Planeta Azul Teatro
	Andrea Silveira	madre de exalumnas y miembro, potencial espectadora y socia de Teatro Eslabón
	Mayra Prandi	espectadora potencial de Teatro Eslabón y miembro del grupo de teatro Sobretablas (San Jacinto, Canelones)
	Olga Rocca	espectadora y socia de Teatro Eslabón
	María Vigo Rocca	espectadora poco frecuente, socia, exalumna y excolaboradora de Teatro Eslabón
	Santiago Vigo Rocca	espectador poco frecuente y socio de Teatro Eslabón
Exmiembros de Teatro Eslabón, competencia y otros actores de Canelones	Nelson Castillo	actor, director, docente teatral, miembro del Grupo Pilares y exmiembro de Teatro Eslabón
	Oscar Correa	actor, fundador y exmiembro de Teatro Eslabón, y exmiembro de Fe-Minus
	Rosanna Ligüera	exmiembro de Teatro Eslabón
	Irina Cuello	bailarina, docente y fundadora de Espacio Minga
	Gastón Damián	bailarín, docente y gestor cultural de El Recoveco Espacio Cultural
	Adriana González	productora e integrante del grupo Gente Sin Nombre
	Leandro Trasante	artista canario
	Alfredo Fernández	músico y exdirector de Cultura de la Intendencia de Canelones
	Mercedes Patrón	docente de Literatura, directora del grupo de teatro y organizadora de los Encuentros interlineales de teatro del Liceo Departamental N.º 1 “Tomás Berreta”, y directora del Liceo “Nuestra Señora de Guadalupe”

Sector	Nombre	Cargo, profesión o vínculo con la organización
Organizaciones gubernamentales	Álvaro Ahunchain	director teatral, docente, dramaturgo, coordinador General del Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) y presidente de la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE)
Organizaciones del sector de actividad	Mercedes Rusch	secretaria general de la Asociación de Teatros del Interior (ATI)
	María Rosa Carbajal	presidente de la Asociación de críticos teatrales del Uruguay (ACTU)
	Alicia Dogliotti	presidente de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA)
	Alexis Buenseñor	presidente de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU)
	Washington Sassi	presidente de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI)
	Gustavo Zidan	productor teatral, director de Sala Verdi y gestor del Centro Cultural Goes
Grupos de teatro del interior	Alejandra Weingle	Grupo Babilonia (El Pinar, Canelones)
	Darío Lapaz	Imaginateatro (Paysandú)
	Leandro Martínez	Decartón (Carmelo, Colonia)
	Juan Frache	Decartón (Carmelo, Colonia)
	Sandra Casas	Pequeño Teatro de Durazno (Durazno)
	Raúl de Souza	Pequeño Teatro de Durazno (Durazno) y ATI
	Horacio Merlo	Teatro Itinerante de Paysandú - TIP (Paysandú)
	Estela Golovchenko	Teatro Sin Fogón (Fray Bentos, Río Negro)
	Roberto Buschiazz	Teatro Sin Fogón (Fray Bentos, Río Negro)
Otros actores del sector de actividad	Roger Mirza	Doctor en Teoría e Historia de las Artes, docente del Departamento de Teoría y Metodología Literarias y coordinador de la Maestría en Teoría e Historia del Teatro de la FHCE de UdelaR
	Gustavo Remedi	Magíster en Teoría e Historia del Teatro, investigador, docente y miembro del grupo de investigación sobre teatro en el interior de la UdelaR
	María Pollak	actriz egresada de la EMAD, dramaturga, directora, gestora cultural, Magíster en Teoría e Historia del Teatro y miembro del grupo de investigación sobre teatro en el interior de la UdelaR
	Silvia Viroga	profesora de Literatura, docente en la EMAD, Magíster en Teoría e Historia del Teatro y miembro del grupo de investigación sobre teatro en el interior de la UdelaR
	Tabaré Rivero	actor, director de teatro y músico de la banda La Tabaré
	Laura Pouso	DEA y Máster en Artes del Espectáculo opción teatro, Licenciada en Artes del Espectáculo opción teatro, actriz y Asesora Académica de la EMAD, y gestora cultural
	Fabián Barros	artista, director creativo publicitario, diseñador, artista multimedia, Máster en Artes Digitales, Licenciado en Comunicación y coordinador académico de la Licenciatura en Diseño, Arte y Tecnología de la Universidad ORT Uruguay

Fuente: elaboración propia

Tabla 27. Entrevistas no desarrolladas

Sector	Nombre	Cargo o profesión
Exmiembros de Teatro Eslabón, competencia y otros actores de Canelones	Soraya Olivera	exmiembro de Teatro Eslabón y exmiembro de la compañía teatral DelSur
Organizaciones del sector de actividad	Walter Fumero	ATI (tesorero) y Pequeño Teatro de Durazno (directiva)
	Gustavo Habiaga	ACTU
Organizaciones gubernamentales	Manuel Meléndez	director general de Cultura de la Intendencia de Canelones
Grupos de teatro del interior	Myriam Mutuberria	miembro del Grupo Experimental de Teatro de San Ramón (Canelones)
Varios	Juan Estrades	investigador, escritor, Magíster en Teoría e Historia del Teatro y miembro del grupo de investigación sobre teatro en el interior de la UdelaR

Fuente: elaboración propia

Cabe señalar que se contactó a la Dirección General de Cultura de la Intendencia de Canelones en reiteradas ocasiones, desde el 4 de setiembre de 2020 al 15 de enero de 2021, sin conseguir respuesta favorable. En principio se solicitó entrevista con Manuel Meléndez (director general). Luego se solicitó entrevistar a otras autoridades del área: Sergio Machín (director de Cultura) Patricia Kramer (director de Cultura), Lorena Rodríguez (Área Formación Cultural), Alejandro Guarnieri (Área Promoción Cultural) o Stephany Luzardo (coordinadora territorial de la microregión Santa Lucía, Canelones, Los Cerrillos y Aguas Corrientes), pero tampoco se obtuvo respuesta.

Se ofrecieron diferentes modalidades (presencial, virtual mediante *mail*, virtual mediante WhatsApp) para llevar a cabo la entrevista e inclusive se redujo la cantidad de preguntas a responder. A nivel académico, María Forni, catedrática de Proyectos Finales de Licenciatura de la Escuela de Comunicación, Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay, elaboró una carta acreditando los estudios de la autora del trabajo y recordando la importancia de una entrevista. Sin embargo, tampoco se obtuvo respuesta.

En relación con Olivera, Fumero, Habiaga y Mutuberria en principio manifestaron interés en ser entrevistados. Estrades no contestó. Se contactó nuevamente a los futuros entrevistados transcurridas semanas del envío de preguntas, dado que todos escogieron modalidad *online* debido a la situación sanitaria. Olivera, Fumero y Mutuberria manifestaron que responderían a la brevedad. Habiaga no contestó.

8.10.1. Entrevistas a miembros de la organización

8.10.1.1. Entrevista de perfil a Leonel Dárdano (fragmento)

Cargo: fundador, director artístico y docente de Teatro Eslabón, y, al momento de la entrevista, director del Complejo Cultural Politeama

Fecha: 7 de noviembre de 2016

Formato: presencial (Sala Beto Satragni del Complejo Cultural Politeama, Canelones)

Comentarios: En 2016 en el marco de un ejercicio académico se llevó a cabo una entrevista de perfil a Leonel Dárdano. Durante la instancia se abordaron algunos aspectos de Teatro Eslabón, de allí la relevancia de incluir los fragmentos.

¿Cuál es su vínculo con el Teatro Eslabón? Fue fundador, ahora es referente…

El Teatro Eslabón nace en el 84, 1984. Nosotros pertenecíamos a este grupo que mencioné que trabajaba con [(Juan José)] "Juanjo" Brenta [(Teatro de Canelones)]. Con el correr de los años 80 nos fuimos consolidando, de alguna manera, con un estilo, con una forma de investigación dentro de las artes escénicas en la cual tenía más afinidad con algunos compañeros que con otros. Como ocurre en todos los grupos. Y a partir de allí, con aquellos que tenía más afinidad un día dijimos: "Bueno, vamos a investigar, vamos a trabajar, vamos a proponer nuevas alternativas teatrales", no sabiendo exactamente cuál era el camino que íbamos a elegir, [pero] sabiendo sí lo que no queríamos hacer de teatro. Y ahí dijimos: "Vamos a formar un grupo aparte".

¿Buscaban salir de las obras clásicas, por ejemplo?

Por ejemplo, o buscar nuevas alternativas... No, no, no era el hecho de salir de las obras clásicas. Era simplemente que necesitábamos tener dentro de lo que era el proceso creativo una visión más global del mundo. Necesitábamos saber y conocer más de la época que estábamos viviendo y qué significaba eso para el teatro. Un teatro totalmente comprometido... No quiero decir que el teatro [no sea] comprometido en todo momento, lo es, pero nosotros éramos muy jóvenes, y eso nos llevaba a querer conocer, a romper con lo ya establecido. Lo ya establecido era lo que habíamos pasado [en] esos 10 años [(en el grupo Teatro de Canelones)], [queríamos] buscar nuevas alternativas y nuevas corrientes. Y ahí empezamos en la búsqueda de nuevas herramientas y concluimos con Teatro Eslabón.

¿Por qué el nombre Eslabón?

Eslabón, en realidad... Nos reunimos con un colectivo de gente y tratamos de [analizar de] qué manera pensaba y actuaba la otra gente, otra gente que estaba haciendo teatro en

el Uruguay. Empezamos por el departamento, entonces nos pusimos en contacto con todos aquellos que estaban haciendo cosas, nos reunimos un día. Nosotros queríamos saber cuáles eran sus inquietudes, qué los movía a hacer teatro, por qué estaban haciendo eso. [Pasaron] una, dos o tres reuniones, no recuerdo cuantas, y en un momento determinado nosotros, al conformar un grupo, dijimos: "Tenemos que ser un vínculo más entre todas las comunidades del teatro del departamento, tenemos que ser como un eslabón". Y por ahí surge la idea de conocer qué pasaba en otros lugares, saber por qué se hacían las cosas que se hacían. Por eso le pusimos *eslabón*, como una forma de unión dentro de los otros grupos.

¿Y hoy sigue presente esa idea de unión?

No, ya no, porque... O sí, pero de todas formas la realidad nos implica otra cosa. Primero, que para hacer eso necesitamos una casa propia y para [ello] necesitamos hacer una sala que, de alguna manera, nos contuviera y nos diera un espacio de libertad para poder crear. Entonces, construimos en todos estos años esa sala, pero para funcionar necesitábamos equiparla. La equipamos. Y bueno, en el devenir de esos años ese ha sido el trabajo que hemos estado haciendo: mantener una sala, mantener un espacio abierto para poder realizar espectáculos. No somos tantos [integrantes] como para poder cubrir el área de comunicación con los otros grupos que hemos dejado un poco de lado, nos hemos centrado más en la realización artística, porque el teatro vive si produce, si tiene productos artísticos. Y después el espacio que lo tenemos que conservar porque si no no lo podríamos hacer.

¿Siguen siendo [muchos los fundadores] que [actualmente] integran [Eslabón]?

No, en principio no queda nadie. Queda un compañero nada más.

¿Y Usted?

No, dos, otro compañero más. Este año [(2016) cumplimos] 32 años, [hemos calculado que] el grupo Eslabón lo integraron setenta y ocho personas, en todo este tiempo que, por diferentes motivos, bueno, [se han ido]. No nos olvidemos también que en el 2002 nosotros éramos doce personas y quedamos cinco, porque el resto se fue del país. En general, emigraba por problemas económicos, porque se iba con la familia. Se fueron a Estados Unidos, a España. Y los que nos quedamos seguimos trabajando, sabiendo que teníamos un gran compromiso con ese espacio. Y otros compañeros, por diferentes motivos, también se fueron alejando, pero también se fueron integrando nuevos, ¿no? En el 84 éramos siete personas [las] que fundamos Eslabón y hoy somos ocho. Somos

siempre los mismos, prácticamente, [hubo] etapas que había once o doce personas y hubo etapas en las cuales éramos siete, ocho, más o menos siempre igual [la cantidad].

(...)

¿Por qué [decidió tomar] la dirección? Lo hablamos un poco hoy...

Sí, por aquella visión global que tenía de [la obra]. Porque nadie me tiró piedras, porque me escuchaban, porque me decían: "Sí, sí, vos sos el director". Si no, no podés serlo. (...) Siempre hay como un relacionamiento referente. Es decir, es porque conocés a actores, porque conocés técnicos o porque hay [una] compañía que te llama y te dice: "Vení, dirigí", porque les gusta el estilo o porque no encuentran a otro, yo qué sé (risas). Y en este caso, bueno, en realidad Eslabón no es que me haya llamado. Formamos una compañía en la cual la relación es muy horizontal, nosotros trabajamos y trabajamos poniendo sobre la mesa nuestros puntos de vista general, entre todos.

(...)

¿Qué opina sobre las artes escénicas hoy en Uruguay y, en concreto, [el vínculo] con los jóvenes?

Pará, me cuesta hacerle un análisis desde lo que son las artes escénicas hoy en el Uruguay, porque... (pausa)

¿Se hacen obras de calidad? ¿Hay producción?

Sí, hay... Si hablamos de las artes hay una gran producción, una gran producción de un volumen, como hoy decía, la gran cantidad de grupos de teatros que hay en Canelones, la gran cantidad de producciones que hay en el Uruguay es increíble. No sé si todos tienen el mismo nivel de calidad, pero de todas formas me parece que hay mucho de este arte que se hace con ese espíritu. Me parece una fortaleza que tiene el movimiento teatral que no siempre se buscan determinados resultados artísticos, ni que hablar económicos, nadie buscaría un resultado económico. Creo que en la búsqueda de ese resultado artístico hay productos de mejor calidad y productos no tan acabados. De todas formas, el movimiento de teatro es muy rico en ese sentido, muy rico. Y [con] relación a los jóvenes, creo que la relación directamente proporcional a la población que tenemos [en Uruguay]. Nosotros tenemos una población que somos viejos, es un pueblo adulto, por lo tanto sí, claro, todavía está la presencia de los adultos [en] el hacer artístico. Pero la relación me parece muy directa, los jóvenes en la medida que se acercan al teatro no se separan más y siguen trabajando, hay una gran avidez. El hecho de que existan tantas escuelas de teatro, tantos talleres de teatro, distribuidos por todo el territorio nacional implica que muchos jóvenes van y se acercan. Y, de alguna manera,

van porque aspiran a una formación artística o quieren conocer cosas que desconocen. Me parece esa curiosidad tan sana, me parece muy buena. Si la gente hiciera más teatro, más aún de lo que hace, podría estar mejor, estaríamos mejor.

¿Como país?

Sí, sí, claro, como todo, como sociedad.

(...)

¿Quiénes actúan [en la obra *Mi familia*]?

Son cuatro actores y son Federico Rodríguez, Lucía Montenegro, Nicolás Pisano y Karina Martínez. Los cuatro estuvieron en *Cabaret* [*trágico*]. En realidad, me parece muy interesante el hecho (también se ha dado durante mucho tiempo) de que podamos trabajar con un mismo equipo siempre, eso sería ideal, ¿no? Porque tú me estás preguntando quienes son los actores, esos cuatro que cuentan esta historia. Pero hay otras fortalezas en Eslabón [que] realmente me parecen bárbaras, [que permiten] poder trabajar de esa manera. [También] hay una persona que hace escenografía y vestuario que siempre es la misma. Una persona que hace traspunte y apuntador que está siempre en el escenario y que siempre es la misma, o por lo menos en estos últimos espectáculos. Ya conocemos la dinámica y ya sabemos cómo vamos a ir avanzando en el trabajo.

¿El equipo de actores también es estable?

Es estable. Eso es muy importante. Es decir, el grupo de actores es el grupo que es dueño de la sala o que es dueño de la compañía Eslabón y que frente a todas las mutaciones que ha tenido (que se han ido unos y que [otros han venido]), de todas formas, ese grupo es el que lleva adelante esta actividad y el que mantiene la sala.

¿Cuántos integrantes hay actualmente?

En la compañía somos ocho, ocho o nueve. Dejame... capaz se me escapa alguno (risas). A ver somos cuatro, cinco, seis… siete, ocho, nueve, nueve somos ahora (piensa y cuenta con los dedos). Pero bueno, eso, es decir, conocemos todos los detalles de lo que es el montaje.

(...)

¿Qué expectativas tienen [de la obra]? ¿Le gustará al público?

Bueno, en realidad, creo que acá hay dos ejes. Uno, que el contenido de la obra sea claro, transmita, de alguna manera, algunas inquietudes que fueron las que nos hicieron a nosotros elegir ese texto. Porque cuando lo elegimos dijimos: "Esto está hablando de tal cosa". Porque como decía hoy, las etapas de creación parten también con la selección

de un texto, con las lecturas. ¿Y las lecturas las hacés [con] base [en] qué? Las hacés [con] base [en] las posibilidades que tenés de montaje. Claro, si leo una obra [donde] son 50 personajes la dejo de lado. [En] otras hemos pensado: "A ver si es posible hacerla, la podemos hacer, no la podemos hacer". "[Esta obra] tiene determinada característica que nos lleva a tener que hacer una gran escenografía o determinados elementos que no tenemos dinero para hacerlo, la dejamos de lado". "Esta es una gran obra y tiene un esquema dramático muy bueno, pero no nos interesa el tema, no nos interesa", [pensamos]. Yo qué sé. Entonces, tiene que coincidir la temática con las posibilidades de realización. Y en este caso la temática nos parece que es una temática del abandono del Hombre por el Hombre, de cómo nos tratamos entre nosotros y, de alguna manera, de cómo la sociedad a veces va dejando de lado determinados valores que nos parece que... (piensa)

Los naturaliza...

Exacto, lo naturaliza. Pasas por al lado de alguien y ya ni siquiera lo mirás. Entonces, nos interesó la propuesta de [Carlos] Liscano, nos abocamos a ello y esperamos que el público pueda también encontrar, en esta propuesta artística, ese contenido. Y después que la dinámica o el trabajo que nosotros hacemos, les guste, les interese.

(...)

¿En Uruguay se había hecho esta obra [(*Mi Familia*)]?

Esta obra la estrenó la Comedia Nacional con la dirección de Ernesto Clavijo por el año 2008, 2007, por ahí[813]. Con este espectáculo, con el estreno de anoche [(*Mi familia*)], el Teatro Eslabón ha estrenado en estos 32 años [de trayectoria] 45 [espectáclos], es el número 45. Te podrás imaginar... Es decir, lo que hemos ido viviendo en estos 30 años con las historias de cada uno de las obras. Porque además, cada obra, el montaje de cada obra nunca es igual, ni tampoco los procesos son iguales.

Es un [importante] número para 35 años [de trayectoria].

Totalmente, sí. 45 historias, 45 hijos, dijéramos nosotros.

(...)

¿Hasta no terminar la obra actual no eligen otra?

No... Empezamos antes a veces la selección de textos. A veces también implica, en este devenir, ver qué posibilidades tenemos. Primero [ver] quienes [están] para el año que viene, porque también nos puede [pasar] que [de] los siete que estamos hoy, el año que

[813] El estreno de *Mi familia* por la Comedia Nacional, a cargo de Ernesto Clavijo, fue en 1998.

viene estemos cinco, entonces ingresando dos más… No, pero no tenemos: vamos a hacer el próximo texto.

8.10.1.2. Entrevista a Leonel Dárdano - primera

Cargo: fundador, director artístico y docente de Teatro Eslabón

Fecha: 10 de abril de 2020

Formato: virtual (videollamada)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue llevar a cabo un primer acercamiento con la organización, profundizar sobre su origen y obtener información primaria sobre la estructura, actividades y públicos.

El entrevistado se sentó cómodamente en un sillón, de espalda a una gran biblioteca con cientos de libros. Se mostró abierto, cómodo e interesado.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. Junto al entrevistado se decidió coordinar un encuentro a través de la plataforma Zoom.

¿Cómo definiría brevemente el Teatro Eslabón?

Bueno... creo que es un conjunto de interesados por la cultura, [integrado] de gente que se ha ido formando en el plano artístico. A esta altura, un grupo de artistas que conforman una compañía o un grupo que trata de llevar adelante el montaje de espectáculos y mantener un espacio cultural que es en el cual pueden realizar la actividad. Vos me dijiste cortito (risas).

El Teatro, por lo que tengo entendido, tiene tres áreas: la compañía que [presenta] espectáculos, la sala (como edificio que se alquila) y la escuela con talleres, ¿verdad?

Sí, yo ahí, digamos... Vos lo manejás como tres reparticiones, lo manejaría como dos. Una es el elenco, el grupo, el grupo que se dedica pura y exclusivamente al montaje de espectáculos artísticos, después si querés ampliamos qué significa espectáculos artísticos para nosotros. Porque nosotros nos basamos fundamentalmente en lo que a nosotros nos interesa como teatro y no vamos al montaje de un espectáculo pensando a lo que al espectador le pueda gustar. No, no. Es decir, no es el primer punto qué le puede gustar al espectador, sino qué es lo que nos interesa a nosotros. Entonces, es una compañía [cuyo] objetivo central es el montaje de espectáculos teatrales, el desarrollo artístico y la proyección artística. Dentro de lo artístico, eso es uno. Y después, por otro lado, estaría lo que es la sala con toda su infraestructura de equipamiento técnico, el

equipamiento de mobiliario, que lleva adelante una actividad en la cual recibe a elencos teatrales, recibe talleres, algunos talleres los impartimos nosotros y, por supuesto, que alberga también a la compañía de teatro. Es decir, a la compañía que se dedica como eje central a lo que te dije primero, es decir, al montaje de espectáculos. Entonces, lo dividiría en dos [ejes].

¿Estos cursos los dictan sólo ustedes o qué otras compañías los dictan?

No, no, es decir, en general... Para hablar de cursos, entramos en lo que considero la parte del centro cultural, de espacio cultural o de [Teatro] Eslabón institución cultural, ¿no? Uno de los puntos es la elaboración o el hecho de impartir talleres, que en muchos casos está llevada adelante por compañeros de Eslabón: teatro para niños, teatro para jóvenes y teatro para adultos. Después, durante mucho tiempo… Lo que te estoy diciendo abarca no solamente el año 2019, estoy hablando también un poco de todos estos 35 años [de trayectoria], ¿no? Y en estos 35 años, por ejemplo, regularmente impartió clases de música el TUMP. El TUMP es el Taller Uruguayo de Música Popular. Entonces, con ellos teníamos un convenio y vinieron [durante] años, hicieron talleres, por ejemplo, de música. Después, gente de danza impartió talleres de danza ya sea clásica, ya sea contemporánea, [durante] años en Eslabón. El año pasado [(2019)] tuvimos la presencia de cursos de cine, introducción al cine, montajes, en fin. Y así sucesivamente van apareciendo, año a año, nuevos talleres que en algunos casos son posibles llevarlos adelante porque la capacidad locativa nos lo permite o porque el horario que coordinamos entre la sala y el docente es posible, y en otros casos no. Pero por otro [lado], en algunos casos, hemos hecho aperturas de inscripciones y no hemos llegado al cupo y no salen los talleres. Pero bueno, si tengo que resumir en estos 35 años, en realidad no hubo año en [el cual] no tuviéramos talleres, siempre tenemos. Quedó en algún momento [solamente] el taller de teatro para niños (ahora son tres: de niños, de jóvenes y de adultos). Siempre las puertas abiertas de Eslabón institución para que aquel que quiera hacer un taller, siempre y cuando tengamos disponibilidad y todo eso, [pueda hacerlo].

¿Los talleres surgen, entonces, de propuestas propias pero también [externas]?

Sí. Es decir, nuestras propuestas, en general, son relacionadas con la formación artística teatral. Las otras propuestas son porque no dominamos nosotros [esas áreas]. Entonces, surgen propuestas de otros docentes: danza, música, etcétera, etcétera.

Comentaba que en música uno de los más destacados fue el TUMP, ¿y en danza? ¿Algún docente destacado que recuerde que dictó clases?

En danza estuvo muchos años impartiendo [clases] Noelia Beltrán, que es una docente de acá, de Canelones, es egresada de la Escuela [Nacional de Danza] del Sodre. Y otros [docentes]: llámese Laura Lacretta, por ejemplo. Ahora no me acuerdo [otros], han sido tantos...

¿Cómo se financian las actividades del Teatro? Por lo que tengo entendido los integrantes del elenco son dueños del Teatro.

Sí, capaz que te amplío un poquito lo anterior y después paso a esta [pregunta] de la financiación. Lo que estábamos hablando era [de la] parte de Eslabón institución formación artística, hablamos de la formación artística en el hecho teatral y la formación artística en otras disciplinas. Pero también como formación artística nosotros podemos incluir, yo qué sé, la presentación de un libro, por ejemplo. En algunos casos la presentación de un libro, de un autor, de un dramaturgo o de un novelista se hacía en la sala Eslabón. Nosotros también lo consideramos parte formativa, más allá que es una actividad de la sala, pero también es una actividad formativa. Me acordé de eso, por eso lo quería agregar. En cuanto a la otra pregunta, la pregunta de la financiación. Nosotros somos una institución con personería jurídica sin fines de lucro. Somos una sociedad civil, ¿verdad? Somos una sociedad civil y ello hace que el Teatro tenga socios. Los socios de Eslabón contribuyen mensualmente con una cuota muy baja, muy económica, pero que, de alguna manera, nos permite contar con un pequeño fondo, muy pequeño. El resto de los ingresos proviene fundamentalmente de lo que es la parte artística de los espectáculos que montamos y de los talleres que realizamos. Con esas tres áreas cubrimos los menguados ingresos que tenemos nosotros. Ninguno de los integrantes de Eslabón cobra nada, cobra sueldo, no cobra ni por el montaje del espectáculo ni por el resto. Por lo tanto, todo lo recaudado es a través de la boletería, a través de los socios colaboradores que pagan mensualmente, a través de los talleres [dado] que se les cobra un porcentaje al tallerista (se cobra por el uso de la sala) y se alquila la sala (y con ello se les pide una pequeña contribución). Luego, también los espectáculos que se presentan en Eslabón, que conforman la temporada año a año, van dejando un pequeño porcentaje de lo recaudado.

¿Los socios colaboradores son solo ustedes, el elenco? ¿O son más personas?

No. Los socios colaboradores en este momento [son] cien socios, aproximadamente. Esos socios son socios colaboradores, pero no participan. Es decir, no deciden ni

participan en la selección de un texto, en la conformación o el armado de la programación anual. Los socios tienen beneficios en las entradas: para ver los espectáculos de Eslabón van en forma gratuita, en los espectáculos invitados que tienen un descuento del 50%. Al igual que sus hijos, familiares directos o ellos mismos si van a realizar un taller tienen [un] descuento importante, también.

¿Ese porcentaje en los talleres varía o es siempre el mismo?

El porcentaje en los talleres no [varía], es siempre el mismo. (piensa brevemente)

¿Recuerda cuánto es?

No, no, viste que me quedé dudando. Varía en este sentido… Es decir, los talleres que imparten los integrantes de Eslabón tienen un porcentaje que es un descuento. Son muy baratos los talleres: estaban en $600 y se les descontaba... Creo que [quien era socio] pagaba $400, algo así. Pongámosle un 30% de descuento por ser socio de Eslabón. Y en el otro caso (me refiero a docentes que no son integrantes de Eslabón), por ejemplo, como el caso del cine del año pasado [(2019)] o el TUMP de hace unos años, se acordaba [el porcentaje] con los propios profesores.

De esos cien socios, ¿todos son activos? Es decir, hacen uso de sus beneficios. ¿O hay personas que solamente aportan mes a mes y se deslindan?

Eh... Nosotros no tenemos un seguimiento socio a socio. Pero lo que sí sabemos es que hay muchos que colaboran y que no van [al Teatro]. No van, no existen. Es decir, son socios colaboradores realmente.

¿Qué costo tiene la cuota?

Y la cuota son $60 (risas, dando a entender que es un monto bajo). No es real.

¿Cuál es el proceso para asociarse?

Nada, es simplemente llenar un formulario en el cual pedimos los datos generales (correo, teléfono o celular) para luego mandarle a su casa la información. Y mensualmente (semanalmente te iba a decir, pero no es así) se le envía un boletín con las actividades que hay en el mes.

Cuando llega un nuevo socio, ¿suelen preguntar cómo llego? Es decir, ¿cómo los conoció? ¿Si alguien los recomendó? ¿O no lo hacen?

En general, sí. Siempre preguntamos cómo se enteró, por qué se decidió a ser socio, si vivía en Canelones [o] si no. Pero tenemos casos sumamente curiosos, por ejemplo, días pasados llamó alguien [al Teatro] porque se quería inscribir para un taller. Nos contactó porque le interesaba muchísimo el teatro, es una señora, (que además nos mencionó que iba regularmente a Montevideo a ver teatro y todo lo demás) y se enteró [de] que en

Canelones había un grupo de teatro que estaba dando clases de teatro. Entonces, cuando le dije que hacía 35 años que estaba [abierto el Teatro] me dijo: "No, no puede ser, ¿cómo 35 años? Nunca me enteré [de] que había un grupo de teatro". Entonces, es bastante curioso porque si alguien de Canelones (no sé qué interés le movió ahora hacer teatro)… Pero fíjate que si hace 35 años que [estamos] difícilmente no se haya enterado si hacemos algún espectáculo. Sin embargo, ocurre. Lo cual quiere decir que hay mucha gente que no sabe de la existencia del grupo.

¿Por qué [considera] que sucede?

(pausa) Bueno, creo que dentro de lo que es la masa de espectadores hay quienes, si bien son asiduos concurrentes al Teatro, concurren a espectáculos que brinda la Comedia Nacional, el Sodre, lo que sea y, en general, no acostumbran a salir en Canelones. También pasaba un poco con el [Complejo Cultural] Politeama, había mucha gente que no asistía a los espectáculos en Canelones... Es decir, hay como una desconfianza o un desinterés por parte de los espectáculos que se presentan en Canelones. No sé, no sé qué tipo de apreciación realizan, lo que sí sé es que simplemente los veo a veces en espectáculos en las salas montevideanas y nunca los he visto en Canelones. Por lo tanto, es un fenómeno que habría que trabajar y ahondar para ver si, de alguna manera, no es que los hagamos espectadores nuestros (porque puede no interesarle lo que nosotros hacemos), pero sí lo interesante sería que por lo menos conocieran nuestra actividad.

¿Cuál es el principal motivo de desvinculación de los socios? [¿Sucede?]

Muy pocas veces. En realidad, nosotros tuvimos mayor cantidad de socios, es verdad. En algunos casos había argumentaciones por parte de los socios por temas económicos, que no eran muy entendibles porque en realidad son $60, pero bueno, se dan.

Si tuviera que definir, en general, este grupo de socios ¿diría que son más mujeres, más hombres? ¿Personas mayores, de 40 a 60 [años], jóvenes? ¿De Canelones, de afuera?

Los podemos definir como personas de 30 [años] en adelante, fundamentalmente, de 50 en adelante, [es] el grupo más fuerte, el que, de alguna manera, nos ha seguido durante toda la trayectoria. Especialmente de Canelones ciudad, no de afuera. Antes sí teníamos un grupo de socios de Santa Lucía, pero bueno... Me preguntabas recién por los motivos por [los] que se pueden llegar a borrar como socios: por ejemplo, hubo un grupo de socios de Santa Lucía [donde] el cobrador, por diferentes motivos, no fue algunos meses [a realizar la cobranza], perdimos ese contacto con ellos y ya no se retomó. Entonces,

era importante ese grupo de gente. Más allá del apoyo económico, el hecho de que, como te decía al principio, nosotros le acercábamos un boletín y esa gente estaba enterada de lo que estábamos haciendo, una vez que perdimos ese vínculo ya no lo recuperamos.

¿Los integrantes del elenco tienen que ser necesariamente socios?

No, no necesariamente.

¿No necesariamente [deben ser socios] o no lo son?

La mayoría son sí, sí. La mayoría.

Teniendo en cuenta el hecho de que no cobran sueldos, ¿en algún momento alguien le dijo que la actividad que [hacía] en el Teatro Eslabón era una pérdida de tiempo, una pérdida de dinero? Porque no recibe remuneración económica a cambio.

(suspiro con risas) Bueno, sí. Sí, digamos, la forma en la que la gente puede reaccionar frente a alguien que está realizando una tarea… No puede entender cómo vos tenés ese compromiso, y este compromiso es único, es ineludible, no lo podés dejar, muchas veces no lo entienden. Mucha gente me [dice]: "Pero, ¿por qué vas al ensayo si no te pagan?" Es más, recuerdo que alguien me decía, un vecinito: "Ah, vas al ensayo hoy. Ah, hoy domingo. Ah, qué lindo". "Y te pagan doble, ¿no? Te pagan doble porque los domingos pagan doble y los sábados de noche también. [Estás] lleno de [dinero] vos, ¿no?", [agregaba.] Entonces, le decía: "No, no, pero no cobro". [Y él me contestaba]: "Pero, ¿cómo que no cobras? Entonces, ¿por qué vas? ¿Qué obligación tenés de ir si no te pagan?" Y creo que hay todo un tema que es primero, hechos que han sido muy importantes. Primero, trabajar y realizar una actividad en pos de un desarrollo artístico que va mucho más allá del hecho de que nos paguen o no nos paguen, y de si tenemos un ingreso o no. Y segundo, creo que también la actividad ha permitido que la selección, en realidad, haya sido muy estricta. Hay una selección natural de los integrantes, es [entender] que difícilmente vayan a poder comprarse algo con los ingresos, porque nunca lo van a tener. Pero el compromiso es el mismo, el ensayo es el mismo, la obra fijada, la coordinamos entre todos y cuando todos establecemos que ese día está el ensayo, está y hay que estar.

¿La gratificación se podría decir es a nivel personal, profesional?

Bueno, depende cómo manejemos lo *profesional*, porque en la medida que uno realiza un trabajo que no cobra no podríamos decir que somos profesionales, digamos, ¿no? Porque en realidad *profesión* también está relacionado con un medio de vida, pero para

nosotros es realmente un medio de vida, no podríamos estar sin hacerlo y sin embargo... No es que no manejemos dinero, porque también el Teatro como compañía... Si nosotros hiciéramos un estimativo desde el momento que se fundó hasta cuando cumplimos 30 años [(2014)] probablemente entre la inversión que hacíamos en el pago de los alquileres, en el pago de los montajes de espectáculos, en el pago de vestuarios, en lo que agregamos (como infraestructura, butacas, aire acondicionado, equipos de iluminación, etcétera, etcétera) se han [gastado] muchos, muchos miles de dólares, miles. Llegué a estimar que podrían ser 800.000 dólares, más de medio millón era a los 20 años [(2004)]. Entonces, son cifras disparatadas, realmente. Y lo que [nos] ponemos a pensar es: ¿cómo es posible que una compañía que se forme, que tenga una sala equipada, que tenga las puertas abiertas y que sábado a sábado, domingo a domingo, siempre están realizando actividades, que haya un ingreso entre [el pago de mensualidad de] los socios, la boletería y todo lo demás sea algo así como 15 mil dólares por año y sus integrantes no cobren dinero? ¿No cobren $100 por mes? Bueno, porque esa es la esencia de este Teatro, porque en realidad es un Teatro que, de alguna manera, si bien se llama *independiente*, o generalmente el movimiento se llama *teatro independiente*, no sé qué tan independiente es porque en realidad depende del dinero, depende también de determinado relacionamiento con los socios y hasta con los comerciantes. Porque una de las cosas que no mencioné cuando hablamos hoy de la parte de los ingresos porque hablamos de los socios...

De la financiación

Claro, hay esponsorizaciones, hay espectáculos [donde] los comerciantes también nos apoyan, nos apoya el Municipio [de Canelones] o nos apoyan otras instituciones como puede ser la COFONTE, ¿no? Es decir, a través de la COFONTE nosotros también hemos recibido muchos apoyos económicos.

¿Qué es la COFONTE?

La COFONTE es la Comisión de Fondo [Nacional] de Teatro, es un fondo nacional que se cobra a todos los espectáculos, a todos, a todos. Por ejemplo, el [Complejo Cultural] Politeama siempre en la entrada descontaba el 1% del valor de [esta], digo el [Complejo Cultural] Politeama por poner un ejemplo, [sucede en] todos los teatros: el 1% de lo recaudado va para la COFONTE. [Con] eso se forma un fondo y ese fondo después lo que hace es respaldar proyectos. La COFONTE recibe semestralmente proyectos que diferentes grupos, en diferentes modalidades, presentan. Uno puede ser para infraestructura, otro puede ser para montaje y otro puede ser para investigación, por

ejemplo. Entonces, nosotros año a año nos estamos presentando fundamentalmente para infraestructura (y alguna vez para montaje, también) y de acuerdo a los ingresos que en ese semestre la COFONTE tiene, nos apoya con una suma [de dinero] determinada, de acuerdo a lo que nosotros solicitamos. Es decir, nunca son cifras extraordinarias, pero sí son cifras que nos permiten ir avanzando en la compra de equipamiento, etcétera, etcétera.

Quedé pensando en lo que decía sobre no ser "muy independientes". El teatro independiente se llama así, según lo que tengo entendido, porque es independiente de organismos estatales o de capitales privados, ¿en ese sentido no serían independientes?

No, claro, no, no. Es que el término *independiente* se ha discutido muchísimo y el teatro independiente nace por allá por el año 40, fundamentalmente porque se dividen, de alguna manera (en nuestro país y en Argentina fundamentalmente, y alguna parte de Chile), en Sudamérica por dos aspectos: uno era porque se separa de lo que es la política cultural estatal u oficial y eso hace que un grupo de artistas se vayan reuniendo, vayan generando todo ese movimiento. Que además tiene una importancia primordial porque han montado salas y han mantenido toda una actividad, que en realidad más allá de que estaba fuera de lo estatal, estaba fuera de lo comercial, en general, era el teatro que no era comercial.

¿Qué es el teatro comercial?

También el término *comercial* se ha cambiado muchísimo, porque el término *comercial* en un momento determinado podríamos llegar a decir que es el que se realiza, voy a poner un ejemplo, en la vecina orilla [(Argentina)] en la calle Corrientes u hoy en el Uruguay. El teatro comercial es el teatro más de *stand up*, ¿verdad? No es el teatro de dramaturgia como [pueden] ser grandes autores latinoamericanos Tennessee Williams [(dramaturgo)] (es americano no latinoamericano). Es decir, había una división entre el teatro comercial, en el cual la gente iba a pasar un momento agradable tipo revista, un poco más ligero, de lo que era el otro teatro, que era un teatro más intelectual. Entonces, a partir de ahí, de esos dos grandes grupos, se fueron dando por razones, digamos, de presentación [una diferenciación]. Pasó a ser el teatro independiente el teatro que exploraba, que investigaba. No nos olvidemos de que el teatro experimental, fundamentalmente, es el que sale de los perímetros, ¿no? Como decía nuestro querido amigo… ¡Ay! Se me fue de la cabeza ahora, me voy a acordar cómo se llama… Y que, de alguna manera, es el que sale de la esfera comercial y hace otro tipo de propuesta

artística. En este caso, un poco más de investigación o de experimentación, se llama Mauricio Kartun [(dramaturgo y director de teatro argentino)], el autor que decía lo de lo *comercial*.

Entonces, ¿Eslabón por qué se enmarcaría dentro del teatro independiente?

Primero porque tiene una búsqueda permanente, busca en sus espectáculos. Es decir, nunca el Eslabón hace un espectáculo pensando en lo taquillero que pueda ser, ¿verdad? Eso. Segundo porque puedo decir también [que] trata de ser independiente a nivel económico porque, de alguna manera, genera su propio esquema económico para poder subsistir. Es decir, más allá de si COFONTE nos apoya o no nos apoya, o [si] el municipio nos puede apoyar cuando le pedimos una colaboración [o no], prescindiendo de todo eso, Eslabón igual puede funcionar, ¿no? Entonces eso es lo que nos hace independientes por el lado económico. Y por el lado de la investigación, a nivel de la dramaturgia, elige los autores o los temas de acuerdo al interés de la mayoría de los integrantes, todos los integrantes, porque es de común acuerdo y no se rige por ningún patrón. No tenemos a alguien que nos diga: "Bueno, tenemos que hacer este autor porque nos va a dar económicamente tal resultado". Nosotros, en ese sentido, somos tan independientes que hacemos lo que queramos.

Volviendo un poco a la historia, a los comienzos. Cuando Eslabón cumplió 30 años le hicieron una entrevista en el diario *Hoy Canelones* y dijo que no creía que Eslabón [llegaría] a los 30 años, ¿a qué se refería?

(risas) Bueno, claro en ningún momento cuando fundamos el Teatro Eslabón pensé que íbamos a llegar a cumplir 30 años, nunca. Nosotros, de la manera que... A ver, pensemos en este caso 35 años o 30 años atrás nosotros… No había, por ejemplo, elementos... No existían en plaza focos para la venta, focos de iluminación teatral. No había consolas armadas, las teníamos que hacer nosotros. No teníamos... Es decir, cuando nosotros formamos Eslabón no teníamos la sala que hoy tenemos alquilada con contrato y todo lo demás, no existía ese contrato y era muy difícil (no te olvides que nosotros nos fundamos en el 84) pensar y proyectar que íbamos a poder trabajar tantos años montando una sala, equipándola y pudiendo llevar adelante una actividad ininterrumpida como lo hemos hecho. Entonces... ¿verdad? Digamos, no pensábamos en ese momento que podíamos... No lo sé, lo hicimos sin pensar en el futuro, no lo teníamos tan claro el futuro. Lo que sí sabíamos era lo que no podíamos hacer, lo que queríamos hacer en ese momento, en 1984, por ahí [va la respuesta].

Desde [su fundación] el 12 de octubre del 84, ¿cómo fueron esos primeros tiempos? ¿Cuándo empezaron a ensayar? ¿Cuándo estrenaron la primera obra?

Bueno, en realidad nada nace de la nada. Vos sabés que hay un personaje de William Shakespeare que es el Rey Lear. Rey Lear dice: "Nada nace de la nada" y Eslabón no nace de la nada. Todos los integrantes, los ocho integrantes que empezamos a trabajar y dijimos: "Vamos a formar Eslabón" veníamos de otra compañía. Lógicamente que habíamos estado diez años trabajando para otra compañía. El día que dijimos: "Bueno, vamos a trabajar en forma independiente", en este caso, al otro día estábamos empezando. Es decir, empezamos inmediatamente. Por supuesto pedimos espacio, pedimos un salón y fuimos viendo de qué manera poder presentar la obra en diferentes espacios, de exponer. [Dado que] no teníamos este [espacio] [(la actual sala)] armamos un espectáculo lo más abierto posible para poder presentarlo en cualquier espacio que consiguiéramos. Después, al año siguiente, y esto fue ya en el 85, alquilamos la sala que hoy estamos y a partir de ahí comenzamos a hacer una serie de reformas e incluso acuerdos con la curia. Porque el salón en el que estamos hoy nos lo prestaban durante la semana, los fines de semana se alquilaba para hacer cumpleaños de quince. Entonces, el martes cuando nosotros íbamos a ensayar encontrábamos las [consecuencias]: el baño totalmente vandalizado o el escenario y la escenografía que habíamos dejado la habían desarmado, porque se había tomado como parte del juego y la diversión de ese cumpleaños. Entonces, era imposible trabajar así. De todas formas, la curia fue lo suficientemente sensible y nos permitió hacer un contrato de arrendamiento por todo el tiempo y a partir de ahí comenzamos a hacer esas reformas que llevan a lo que es la sala hoy.

¿Y hasta hoy la sala es alquilada? ¿No es propia?

No, es alquilada.

Cuando dice que empezaron a ensayar en salones, ¿a qué salones se refiere? ¿Dónde ensayaban?

Ensayábamos en el Centro Comercial y Social de Canelones [(actual Monumento Histórico Antiguo Teatro Colón, en la Semipeatonal Paseo de las Artes)] que está frente al [Complejo Cultural] Politeama actualmente, allí estuvimos unos cuantos meses, cuatro o cinco meses, y después fuimos a hacer algunas funciones al Club Social Canelones [(ubicado en Tomás Berreta casi Treinta y Tres)] en fin. Y después ya nos fuimos directamente para allí, para donde estamos ahora.

¿Recuerda el nombre de la primera obra?

Sí, claro. Comenzamos haciendo una obra de Dalmiro Sáenz, un autor argentino, que se llamaba *Vida sexual de Robinson Crusoe*. Y a partir de ahí ensayábamos la obra. También habíamos armado comisiones de lectura para ir investigando y, de alguna manera, tratado de ubicar nuevas dramaturgias para futuros espectáculos. Y así trabajábamos: trabajábamos en el montaje y en la nueva búsqueda de futuros textos. Por supuesto que cuando alquilamos la sala tuvimos que comenzar a pagar regularmente el alquiler, el agua, la luz, los gastos comunes, etcétera, etcétera, y a su vez realizar una serie de mejoras en el salón. Porque no nos olvidemos, el escenario que en ese entonces tenía no es el que tiene hoy, era un escenario muy precario que tuvimos que desarmarlo y hacerlo nuevamente. Las instalaciones de luz no estaban adecuadas. Entonces eso, de alguna manera, nos lleva a que la parte artística trabajara en el montaje de los espectáculos y la parte, digamos, de organización de lo que es el Teatro como institución, llevara [adelante] las mejoras correspondientes de la sala etcétera, etcétera. Entonces, trabajábamos en forma simultánea en estas dos áreas.

¿Cuántos años podría decir que les llevó acondicionar la sala? Por más que [mejora] día a día.

Es que la estamos permanentemente acondicionando. Creo [que] la última gran reforma se podría decir fue en el 2000, en el 99, 2000, cuando hicimos las gradas y colocamos las butacas. Pero después las butacas las sacamos y volvimos a poner nuevas. Es decir, [se] está permanentemente tratando de hacer reformas y manteniéndolo, porque es un edificio que tiene sus años y necesita mantenimiento.

El edificio, ¿cómo es por dentro? Conozco la sala, la boletería, el camarín, la sala de luces, ¿tiene algún otro espacio?

A ver... sala tiene una, digamos. Tiene el *hall*, mejor dicho, dentro del *hall* está la boletería. Luego hay un pequeño espacio que es la escalera de acceso a la cabina que está en el segundo nivel (la cabina de luces y sonido) y dentro del mismo *hall*, con puertas que desembocan en él, están los baños para el público. Después, un pasillo [y] entramos a la sala. La sala tiene, en este momento, 74 localidades, en realidad son 84, hemos quitado la última fila contra la cabina de luces. Y después tiene el escenario que es de ocho metros de profundidad por seis metros de ancho, de boca. Tiene las patas correspondientes, las cámaras negras[814], los varales de iluminación[815], tenemos focos

[814] Se denomina *cámaras negras* al conjunto de cortinas opacas que se utilizan para delimitar la escena del área de servicio.

plano-convexo, fresnel, en fin. Y después tiene, llegando al fondo del escenario a la izquierda, lo que es el camarín, que es un único camarín compartido. Y después el depósito debajo del escenario.

Entonces, en el local actual comenzaron a trabajar al año siguiente [de la fundación], en el 85 ya consiguieron alquilar, con los inconvenientes que me comenta de los cumpleaños de quince y demás.

Sí

Cuénteme otra vez cómo surgió el Teatro Eslabón. Recuerdo que en aquella entrevista del 2016 contó que había surgido porque varias personas deseaban reunirse y se habían dado cuenta de que eran una especie de eslabón. Pero no me quedó muy claro quiénes eran esas personas. ¿Cómo surgió el nombre? ¿Se votó a mano alzada? Profundicemos un poco más en eso, ¿se anima?

Claro, sí, sí, me animo y además me llevás a recordar cosas que en algún momento se me pueden escapar. A principios del 1984. Nosotros pertenecíamos a una compañía, ¿verdad? La compañía se llamaba Teatro de Canelones, vamos a empezar por ahí.

Era municipal, ¿verdad? Era la compañía municipal.

Era paraestatal, no era municipal, o podría llegar a ser municipal, pero es como una zona intermedia porque ¿qué pasa? La Intendencia de Canelones, en ese entonces, le cubría el sueldo a un director que se llamaba Juan José Brenta, excelente maestro, uno de los grandes directores de comedia en Uruguay. A veces un poco apurado, pero bueno. [Juan José] "Juanjo" [Brenta] era el municipal, el resto de la compañía era una compañía que trabajaba desde hacía muchísimos años, que en principio había trabajado en la Biblioteca [y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral" [(ubicada en Artigas casi Treinta y Tres)], estoy hablando del año 1962. Trabajó muchos años en la Biblioteca [y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral". Después surge la posibilidad de un lugar mucho más céntrico: el edificio que en ese momento había quedado libre, que era el edificio de la UTU[816], actualmente, que se llamaba antes Escuela industrial.

¿El edificio grande de [la calle] Rodó? [(La autora comprendió que se refería al edificio actual de la UTU)]

No, el edificio no. Ese edificio estaba en la intersección Tomás Berreta y Batlle y Ordóñez, es decir, estaba esquinado con la Jefatura de policía de Canelones.

---

[815] Se denomina *varal* de iluminación a la vara donde se colocan los focos de iluminación.

[816] Actualmente denominada Dirección General de Educación Técnico Profesional-UTU (DGETP-UTU).

¿Dónde ahora es el Banco [República]?

No, donde ahora está la placita [de juegos]. En esa placita había un edificio exactamente igual a lo que es la jefatura de policía, a lo que es actualmente la jefatura de policía, era un como un calco.

(...)

Ese grupo de teatro, que estuvo en [el] año 62, estuvo antes incluso en la Biblioteca [y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral", pasó a ese edificio de la Escuela industrial o UTU. Ahí pasó en el año 70, 71, ¿por qué? Porque en ese entonces, en el 71 había tomado [la] dirección otro gran personaje, director, cineasta de Canelones que se llamaba Nelson Covian. De la familia de los Covian de Canelones, que estaban muy relacionados con lo que era el movimiento cultural y teatral, fundamentalmente de Buenos Aires. Él viajaba mucho a Buenos Aires, trabajó [allí] y regresó a Canelones (él regresaba siempre) en el 70. Y en el 71 lo designaron una especie de director secretario de Cultura de la Intendencia de Canelones. Cuando lo nombran él se va a ese lugar y empieza a instalar lo que siguió llamando Teatro de Canelones. Teatro de Canelones estuvo hasta el año 78 en esa esquina. En el 78 demolieron el edificio y después se construyó la placita. Cuando se destruye, cuando se hace la demolición del edificio, ya estaba Juan José Brenta, que entró en el 73. A partir del 74 ahí empezamos un grupo de gente, en el cual estaba yo, a trabajar: del 74 al 84. En ese momento, nos fuimos de ese lugar y alquilamos un espacio que estaba en la calle Baltazar Brum y Zorrilla [de San Martín] varias cuadras como diré hacia...

Lejos

Sí, alquilamos un salón y ahí empezamos a hacer teatro. Empezamos a hacer teatro en esa esquina y se fueron incorporando nuevos integrantes. Entre ellos, estos ocho integrantes que mencioné que formamos Eslabón. Entonces, (te la sintetizó un poco porque si no es larguísimo) en marzo de 1984, en ese momento estábamos haciendo una obra de [J. B.] Priestley [(dramaturgo británico)] que se llamaba *Esquinas peligrosas* [(*Dangerous Corner*)], en ese edificio, y decidimos hacer un encuentro con los grupos de teatro del departamento de Canelones. Eso se aceptó.

¿Todavía formando parte del Teatro de Canelones?

Sí, formando parte del Teatro de Canelones. Decidimos hacer un encuentro con esos grupos. Nunca salió ese encuentro. Hasta que un día dijimos: "Bueno". Había intereses diferentes, había gente de ese grupo que decía que "no", que no era necesario hacer ese encuentro y otros decíamos que "sí". Y bueno, los que decíamos que "sí" en realidad

nos tuvimos que ir, [rescindimos] de ese lugar y fuimos al Centro Comercial [y Social de Canelones]. Y a partir de ahí, en el Centro Comercial [y Social de Canelones], seguimos con la idea de hacer ese encuentro con los grupos de teatro de Canelones. Para hacer ese encuentro nosotros queríamos hacer como una gran unión, una gran cadena de grupos de teatro del departamento. Y para esa cadena queríamos ser un eslabón. Nosotros éramos simplemente el eslabón de la cadena de grupos de teatro del departamento. Por eso le pusimos Eslabón.

¿Y por qué no había interés en el Teatro de Canelones por hacer ese encuentro?, ¿porque no era primordial?

Porque no era prioridad, el objetivo era fundamentalmente… Es decir, el Teatro [de Canelones] ya tenía una sala de teatro, valga la redundancia (una preciosísima sala que con el tiempo después lamentablemente se perdió) y el objetivo fundamentalmente era realizar una serie de montajes anuales y que el público de Canelones pudiera disfrutar. Cosa que me parecía muy lógico. Nosotros, sin embargo, como estábamos inmersos en una realidad similar a otros grupos que [a] nosotros nos parecía lo ideal reunirnos e intercambiar ideas respecto a los montajes. Pero bueno, a veces una chispa enciende una gran fogata y eso hace que, de un punto de vista u otro, se formen dos corrientes diferentes.

Y en el Teatro de Canelones con Brenta, ¿cómo vieron la salida de estos ocho integrantes?

¿Cómo lo vieron? Y bueno, lo vieron como una decisión muy importante, muy dura. Es decir, en definitiva, era un grupo que estaba conformado por quince personas y se fueron ocho, se fue la mitad del grupo, pero bueno. Las cosas surgen así, así surge [Teatro] El Galpón también, surge el Teatro Moderno de Montevideo... Nosotros siempre decíamos pero ¿por qué desunirnos?, ¿por qué no unirnos? Y en realidad nos queríamos unir a otros grupos y, entre ellos, a gente de Santa Lucía, que con el tiempo, con los años siguientes… A los dos o tres años [de fundados] aparecen integrantes de Santa Lucía, entre ellos Nelson Castillo, Jorge Gallero, Raquel Pi, Robert Orget, en fin y más, muchos más que vinieron y que [seguimos] haciendo obras hasta el 2000. Incluso, cuando llegamos [al] año 2000, hicimos *Medida por medida* de Shakespeare, [donde] más de la mitad del elenco era de Santa Lucía.

¿Considera [que en el Teatro de Canelones la salida de estos ocho integrantes] fue vista como una traición o algo así? ¿O no? O entendieron que ustedes tenían

intereses por [cumplir], por ejemplo, otros tipos de obras o lo que decía del contexto. ¿Lo vieron venir o no?

No, no. Es decir, en lo que concierne a ese movimiento en sí lo vieron como un grupo de gente que tenía otra forma de pensar, nada más. No, no ellos siguieron funcionando y nosotros también. En realidad, Canelones ganó una sala de teatro en ese momento (hasta el momento que funcionó la otra), no era malo, eran dos compañías que estaban haciendo lo mismo y no por eso pasaba nada, digo. Entonces, cuando tú me preguntabas cómo surge te decía: "Nada nace de la nada", siempre tenemos un pasado, tenemos un montón de bagaje. Con ellos aprendimos muchísimo, muchísimo.

¿Estas nuevas inquietudes se vinculaban solamente con los textos, con la forma de interpretación o eran consecuencia del ambiente que se vivía? ¿Cuáles fueron estas nuevas inquietudes que los llevaron a crear Eslabón?

Bueno, hay varias cosas. Una es fundamentalmente de contenidos, es decir, la búsqueda de autores latinoamericanos contemporáneos que, de alguna manera, reflejarán una realidad que nosotros en ese momento necesitábamos expresar, necesitábamos conocer. Ese fue uno de los elementos [con el que] también dijimos: "Bueno, tenemos que tratar de montar otro tipo de espectáculos que estén relacionados con una realidad latinoamericana". Eso es un uno de los puntos. El otro de los puntos era justamente la formación artística, es decir, buscar una identidad y una forma personal de decir las cosas, con una forma de actuar diferente, con la participación mucho más polifuncional de todos los rubros dentro del teatro. Y eso hace que, en general, estas rupturas sean muy enriquecedoras porque hacen posible transitar nuevos caminos, siempre vamos haciendo ese tipo de opciones y esas opciones nos van dando la posibilidad de recorrer estos nuevos caminos.

Si pensamos en los 35 años[817] de historia de Teatro Eslabón, podríamos hablar primero de una etapa de consolidación, quizás, [cuanto aquel] grupo empezó a organizar el espacio donde está la sala. ¿Qué hitos o qué hechos considera que marcaron la historia de Eslabón? Recuerdo que en la entrevista de 2016 hablaba del 2002, donde muchas personas se fueron y disminuyó el número de integrantes del elenco.

Creo que en estos 35 años Eslabón siempre ha estado modificándose, permanentemente. Es decir, no llegó nunca... Es decir, no es que haya un momento que nosotros podamos

[817] Al momento de la entrevista (10 de abril de 2020) la organización tenía 35 años de trayectoria.

decir: “Acá se consolidó el grupo y después siguió trabajando”. No. Eslabón desde sus inicios, desde las ocho personas que éramos al inicio, permanentemente fue cambiado. Nunca fue el mismo. Es decir, hoy Eslabón no es el mismo de hace 10 años y tampoco es el mismo desde el momento de su fundación. Primero, porque la realidad del país es diferente. Segundo, porque los integrantes son diferentes y porque si hubiéramos sido los mismos integrantes también nosotros seríamos diferentes. Por la experiencia que vamos recogiendo va generando en nosotros nuevos puntos de vista y nuevas formas de encarar el trabajo. Por supuesto, dentro de esas formas de encarar el trabajo, dentro de ese enriquecimiento, sí hay una identidad y en la identidad está en la forma en la que nosotros nos manejamos con esos parámetros, con esos códigos internos, que son códigos éticos-artísticos. [Cuanto] estamos trabajando hay determinados temas que se discuten mucho, hay otros temas que no se discuten o bueno los damos digamos los temas personales se tratan en un momento determinado, los temas grupales. Creo que una de las cosas más importantes que hemos podido consolidar es poder trabajar en equipo. A nosotros, nuestra sociedad no nos enseña nunca a trabajar en equipo. Trabajar con un equipo de ocho o diez personas con diferentes formaciones, porque en algún momento nos vamos distanciando en edades o ingresa gente joven o gente mayor… Entonces, cómo nosotros podamos consolidar una actividad permanente está también en el hecho de cómo podamos irnos adaptando a cada una de las situaciones diferentes. Y creo que es un aprendizaje permanente. Eslabón ha sido nuestra escuela para todos. Es decir, para los chicos que entraron hace 10 años, para los que ingresaron el año pasado [(2019)] (que empezaron dos chicas nuevas) o para los que ingresamos hace 35 años. Todos hemos ido aprendiendo. Por suerte lo que en un momento determinado creíamos que conocíamos nos fue cambiado tanto que hoy por hoy tenemos otro punto de vista sobre muchos temas y también está relacionado con el tiempo que va pasando, ¿no? Cómo uno va madurando dentro de ese trabajo grupal, dentro de la creación. Eslabón tiene un estilo de teatro que bueno… O nosotros creemos que estamos haciendo a veces cosas tan distintas y tan diferentes, porque siempre hurgamos sobre nuevas temáticas, pero, en definitiva, no dejamos de obtener una mirada que es la que permanentemente vamos poniendo sobre el escenario, eso es a nivel artístico. Y también a nivel de lo que es la conformación de Eslabón centro cultural o Eslabón gestión, también es diferente porque situaciones como tú bien mencionabas la del año 2000 en el cual habíamos formado una compañía (en ese caso, una compañía que hacía unos cinco años que estábamos trabajando juntos) [y] en el 2002 la mitad de la compañía tiene que emigrar,

se nos va. Formamos otra compañía y a partir del 2010 también pasó lo mismo. Y bueno, de alguna manera, siempre nos vamos renovando.

¿En 2010 también fue por motivos económicos?

No, en general no. Se van dando otras motivaciones, a veces son realidades de los propios integrantes, un integrante cambia de [trabajo] o se tiene que mudar por razones de trabajo y bueno ya queda un vacío que otro lo integra y, de alguna manera, esa desintegración, esos cambios, van generando también un cambio interno, ¿no? Tengo miedo de que estemos… ¿cómo te voy a decir? Que no seamos muy prolijos en las respuestas porque vamos y venimos.

No se preocupe, lo importante es hablar. El orden de los factores no altera el producto (risas).

No altera el producto (risas). [Con] relación a eso que tú estás diciendo justamente, que hablábamos de la conformación de un equipo base, por llamarlo de alguna manera, y de lo que ha pasado en el devenir de todos estos años, cómo ha ido cambiando, a ver... [De] un año a otro la presentación de espectáculos que vienen de gente invitada a Eslabón nos puede cambiar, porque, es decir, siempre son diferentes, la actividad es siempre distinta. Entonces, o bien viene una compañía en la cual nos plantea un tema y uno de sus integrantes se queda trabajando con nosotros o uno de nosotros se va con ellos o simplemente vamos, somos invitados a un festival. Hemos tenido la posibilidad de viajar muchísimo, muchísimo, viendo realidades distintas del Uruguay o fuera del país. También nosotros, de alguna manera, creo [que somos] muy sensibles y estamos muy atentos a la forma de encarar un producto artístico, de encarar un hecho teatral, de por qué surge, de dónde viene esa certeza al momento de montar un espectáculo. O si antes de montar un espectáculo era una especie de nube, era una nebulosa, y que con el conjunto de los hacedores, de los integrantes del grupo, nos sentamos a trabajar y fuimos diciendo: "No, esto está bien, está lindo por este lado, pero no va", hay que saber también qué integrar y qué desechar. Pero por eso digo: aprender a trabajar en grupo también es aprender a trabajar con la honestidad de decirle al compañero: "No, esto no es lo que estamos buscamos, no va por este lugar" y que el compañero lo tome realmente es un apoyo a su trabajo y no es una censura. No, al contrario, no es una censura, es una búsqueda y siempre las búsquedas tienen esas cosas de tortuoso, ¿no? De no tener la certeza al principio. Vos me decías recién que en una entrevista [al diario *Hoy Canelones*] dije que nunca sabía que íbamos a llegar a los 30 años. No, no sabíamos. Porque esa nebulosa... Sí estaba la certeza de poder trabajar, pero nunca,

nunca tenemos la certeza de poder arribar a un puerto. Nosotros sabemos con qué vientos contamos para saber hacia dónde navegar, pero el puerto no lo sabemos, a dónde vamos a llegar.

Decía que son una asociación civil y por ende están registrados en el Ministerio de Educación y Cultura, ¿verdad?

Exacto, sí

Y como asociación civil, ¿cuentan con comisión directiva?

Bueno, a ver, claro... capaz que fui entreverado. Sí, contamos con comisión directiva. La Comisión Directiva está integrada en general, por los integrantes de Eslabón, de Eslabón del elenco artístico. Por lo tanto, hagamos un esquema. Eslabón elenco artístico forma una comisión, una sociedad civil sin fines de lucro y a su vez es la que, de alguna manera, tiene la parte directiva de esa asociación civil. Es decir, la compañía de Eslabón en este momento son presidente, secretario y tesorero. Además, tiene que tener la independencia para [que] el tesorero pueda disponer de los fondos para hacer la compra de programa, de vestuario... Por lo tanto, los otros... Por eso decía socios colaboradores, son socios realmente. Nosotros le llamamos *socios colaboradores* pero son socios. Y nosotros sí somos los dueños de nuestro equipamiento y de lo que hay dentro del Teatro. Del Teatro no, porque el Teatro es alquilado, ¿no? La curia [es la dueña], nosotros tenemos un contrato de arrendamiento.

La Comisión Directiva se compone entonces por un presidente, un secretario y un tesorero, ¿solamente estos tres cargos?

Sí, vocales, todas esas cosas. Presidente, vicepresidente, tesorero, protesorero, vocal.

¿Quién ocupa cada cargo hoy?

Bueno, lo hacemos muy protocolar. Pero en general sí, vamos rotando. Por razones, digamos, hasta de nuestro propio trabajo, por ejemplo, ni Patricia ni yo podríamos ser integrantes de la Comisión Directiva. ¿Por qué? Y porque, de alguna manera, estamos en Entes del Estado y si mañana queríamos presentar un proyecto nos veíamos totalmente limitados, por lo tanto, es todo un tema. En este momento está como presidente Lucía Montenegro, como tesorera Caren Sobrera y secretaria es Carolina Pereyra. Creo que es así.

¿Los otros cargos están ocupados o no lo recuerda?

Presidente es Lucía [Montenegro]. Presidente es Lucía [Montenegro], ¿ta?

Me comentaba que lo hacen poco formal, de todos modos, ¿cada cuánto tiempo rotan? ¿Tienen votaciones?

No, no, claro, eso rota de acuerdo a lo que estipula la ley. Eso es cada dos años se hacen el cambio de Comisión Directiva.

Entonces, ¿tienen un estatuto?

Sí, sí, claro. Sí, sí, claro. Es decir, lo primero que tenés que hacer para conformar una sociedad civil sin fines de lucro es que apruebes el estatuto. En [el] estatuto nosotros, de alguna manera, incluimos algunas cosas del estatuto tipo y fue aceptado por el Ministerio de Educación y Cultura. En realidad, por eso te decía al principio de la charla decíamos [lo] de dos áreas. Una área es el área artística y [la otra] área es el área institucional. El área institucional es la asociación civil sin fines de lucro.

¿El alquiler de la sala[818] dónde lo ubicaría? ¿En [el área] institucional?

No, no. El alquiler de la sala es la parte institucional sin lugar a dudas. No es la parte artística, la parte artística es el montaje, la selección de textos, la parte de creación. Armaría dos cosas: una es la parte creativa y la parte operativa, la parte operativa es la asociación civil y la parte creativa es toda la parte del montaje de espectáculos y formación artística.

En estas dos áreas, ¿todos los cargos de la parte más operativa, dijera usted, son los mismos que los integrantes del elenco o hay otras personas?

No, no. Son integrantes del elenco, siempre. Siempre. Porque eso nos permite una mayor agilidad en la operativa. Es decir, si nosotros necesitamos hacer un movimiento [bancario], un depósito de dinero, por [ejemplo], para comprar madera [y] hacer la escenografía sabemos que el tesorero es la compañera o el compañero que está trabajando en el escenario. Entonces, decidimos: "Mirá necesitamos mañana comprar tornillos para hacer tal cosa" y el compañero va, o va cualquiera a la barraca, lo sacamos y lo pagamos a fin de mes. Entonces, la operativa es mucho más dinámica. Se rompe algo de la canilla, [supongamos]. Si integrantes de la Comisión Directiva estuvieran dentro de los socios tendríamos que llamar al socio decirle: "Mirá se rompió la canilla del baño..." Es decir, sería todo mucho más, de alguna manera, engorroso y mucho más burocrático, cosa que en el teatro no podemos hacer, lo tenemos que hacer de forma inmediata. Todo a resolverlo dentro del grupo eje, dentro de lo que es el núcleo que

[818] La entrevistadora se refirió a "alquiler de la sala" en el sentido de espacio que se arrienda a artistas invitados. Se desconoce si Dárdano interpretó lo mismo o lo hizo en el sentido de vínculo inmobiliario de Eslabón con la curia.

trabaja. Lo más importante, en ese sentido, es la función A, el objetivo central el montaje de espectáculos.

¿Quiénes son los integrantes que hoy están en Teatro Eslabón?

Todos los que te puse al WhatsApp. Ah, te maté con esta... (risas) [(Dárdano envió a la entrevistadora los contactos de varios integrantes de Eslabón vía WhatsApp días previos a la entrevista.)]

¿Pero en la lista también está la vestuarista?

¿Cómo? ¿Cómo?

¿Hay una persona encargada del vestuario? ¿O son todos actores y director?

Ah, no, no, no, claro que hay vestuarista. Es decir, nosotros nos dividimos y tenemos una división de roles bastante importante en ese sentido. Caren Sobrera es la parte de vestuario y escenografía. Después, [en] sonido tenemos un encargado que en este momento [es] Andrés Cirigliano. En la parte de iluminación está Patricia Pereira (pausa). Y después por ejemplo, está Lucía [Montenegro] con toda la parte de lo que puede ser libretos y material informativo. La parte de redes también está Patricia Pereira, redes de información y difusión, y los espectáculos. Los integrantes, en realidad, te los menciono y después veo los que me quedaron por ahí. Porque me quedó Alfonsina Astorga y Micaela Lucas, son las dos chicas que te dije que [ingresaron] el año pasado [(2019)]. Ellas eran alumnas del taller de teatro [para adolescentes] durante muchos años, ¿ta? Después, está Carolina Pereyra, Caren Sobrera, Patricia Pereira, Lucía Montenegro, Andrés Cirigliano y yo. Y ya estamos.

Es decir, ¿hay un solo hombre en el grupo actualmente? Además de usted.

Ah... y Federico Rodríguez. Pero Federico tiene (esto te lo comento porque lo tenés que saber para tu investigación) una particularidad. Federico comienza con nosotros hace mucho tiempo, capaz que diez años, empieza en el [taller de] teatro conmigo, hace taller durante años y después se integra al grupo. Se integró al grupo y se recibió de abogado, pero terminó siendo juez. Entonces, como es juez de Canelones en realidad no está yendo a las reuniones ahora y no está actuando tampoco, pero eso no quita que siga siendo integrante, también. Pero tiene una realidad muy especial.

¿En qué participa hoy?

Participa en la logística… (el audio de la videollamada se corta durante unos segundos) programación por lo que vayamos a hacer o por una aclaración que tengamos que ir. Yo qué sé, teníamos ahora (que suspendimos por el Coronavirus) funciones en Artigas, por ejemplo. Él iba con nosotros, armaba escenografía, se colgaba de la escalera conmigo y

hacía todo lo que hacíamos todos, digamos. Pero bueno, en realidad, está siempre a la orden, porque lo pueden llamar de la policía en cualquier momento [y por ello] no puede ir a hacer funciones, ni a ensayar ni a nada de eso.

Estas tareas están divididas, ¿no? Porque he visto que, por ejemplo, Patricia ha actuado en alguna obra. ¿Además de cumplir estas funciones [técnicas] también pueden formar parte actoralmente de una obra?

Sí, sí, claro. Salvo Andrés y Caren, Caren no sube al escenario ni Andrés, son los únicos dos. Después, el resto actúa todos en el escenario. Menos yo, tampoco.

¿Cuál es la tarea que hace Andrés [Cirigliano]?

Sonido, en general.

Cuando una de estas personas decide actuar, ¿quién la sustituye [en la labor técnica]?

Bueno... Tratamos de que en realidad... A ver, cuando hacemos una elección… ¿Cómo elegimos un espectáculo?, ¿cómo elegimos un texto? Bueno, los textos o los próximos espectáculos los elegimos conforme a lo que nosotros creemos que queremos decirle al público y de acuerdo a la realidad. Nosotros trabajamos con nuestra realidad. Nosotros no podemos hacer algo (algo me refiero a una obra de teatro) en la que se incluyan elementos que nosotros no tenemos. No podemos hacer una obra de veinte actores, porque no lo tenemos. Es decir, cada vez que vamos a hacer un espectáculo tenemos que [tener en cuenta] que tres compañeros tienen que estar fuera del elenco. Es decir, uno tiene que ser el sonidista, el otro tiene que ser el iluminador (operadores, los que operan durante la función), un operador de sonido. Después, quien elabora la banda de sonido es otra cosa, ¿ta? Pero en las funciones lo tenemos claro: es un iluminador que opera, un sonidista que opera, y otra persona que atiende el público, cobra la entrada y ubica a las personas dentro de la sala. Esos tres siempre tienen que estar. En el caso que haya una obra en la que nosotros, por ejemplo, necesitamos una actriz o un actor más en el escenario primero tenemos que resolver quién va a ser el que va a ejecutar esa tarea de iluminador, de sonidista, de acomodador de sala o de cobrador de entradas, para que podamos llevar adelante la idea, si no no es posible. Es decir, es todo un mecanismo que incluye por un lado lo institucional, lo de la sala, el funcionamiento y, por otro lado, lo artístico.

¿Y en ese caso a quién llaman? Una vez que asistí a una obra estaba Ana Clara [Dárdano, su hija,)] en la parte de sonido o de luces. ¿Es recurrente que llamen a Ana Clara o llamen a familiares del elenco?

Llamamos de acuerdo a la disponibilidad. Es decir, si vemos que, como decíamos recién, los actores están en el escenario y no tenemos para cubrir rubros técnicos, antes de ponernos a ensayar o antes de llevar adelante la obra decimos: "Sí, ¿pero quién va a hacer el sonido?", "Bueno, no, no tenemos a nadie", "¿Tú conocés a alguien?", "¿Tú conocés a alguien?" Bueno, hacemos un consenso y decimos: "Podría llegar a ser Ana Clara". "Bueno, vamos a hablar con Ana Clara". Ana Clara se tiene que comprometer de ir [a] todos los ensayos, de ir a todas las funciones y ahí en el momento que tenemos la certeza de que tenemos cubierta esa área empezamos a trabajar. Es todo un rompecabezas.

¿Siempre son familiares o amigos?

Bueno... no, no, no son siempre familiares. Es decir, uno de los últimos que entró fue justamente Andrés, que es nuevito. [A] Andrés lo invitamos un día, le dijimos: "Bueno, venite a ver un ensayo", fue a ver un ensayo y le dijimos: "Mirá, nosotros queremos saber si a vos te interesaría hacer la parte técnica de tal cosa". Y dijo: "Ah, pero no sé". [Y le respondimos]: "Pero si vos te animas nosotros te enseñamos". [Y dijo]: "Bueno", y ahí quedó.

¿Todos los actores tienen una formación "profesional" de actuación, son *amateurs* o han realizado cursos particulares?

Bueno, el tema *amateur* es todo un tema, ¿no? Porque *amateur* un poco quiere decir amante del tema, ¿no? En realidad, la mayoría de los que están hoy tienen una formación que está relacionada con lo que han aprendido dentro de Eslabón y algunos de ellos con otros conocimientos fuera de Eslabón. Pero, en general, son todos formados en la escuela de Eslabón. Eslabón forma o, de alguna manera, se encarga de transitar por un estilo de teatro para que en realidad [en] el futuro pueda ser parte de nuestro equipo. A ver, es como si estuviéramos manejando música popular o música de otro tipo, entonces, en general, de acuerdo a la formación que vos tengas es más o menos donde te vas a desempeñar en el futuro. Y en el caso de Eslabón, en general, son formados por el mismo grupo, por el mismo Teatro, ¿no?

Cuando dice que la escuela va formando, ¿forma una vez que las personas ya integran el equipo o a través de los talleres?

No, no te entendí la pregunta, perdón.

¿Al nuevo integrante lo forman una vez integra el elenco o a través de los talleres? Como pasó con las dos chiquilinas [(Alfonsina Astorga y Micaela Lucas)].

Así como pasó con las chiquilinas, con talleres previos. En general tres, cuatro años.

¿Las personas hacen el taller con el objetivo de formar parte en un futuro del elenco de Eslabón o no?

No sabemos. Hacen el taller, después se quedarán o no, no sabemos. No sabemos.

¿Eso lo eligen ustedes o lo proponen las personas?

Eso es muy interesante [(entusiasmado)]: los dos. Los dos. No es nuestro, es de común acuerdo. Porque de nada serviría que, por ejemplo, ellos estuvieran si no quieren estar, porque no servirían como integrantes, ni al revés. Entonces, creo que es como que nos seleccionamos. Así, con el tema de la empatía. [(A continuación el entrevistado simula una conservación entre el docente a cargo del postulante en el taller y Dárdano)]. "Bueno, no, me interesa, ¿cómo es en el taller?" "En el taller nunca faltó". "A ver, ¿pero trabajó?". "Y bueno, no, no estudiaba mucho el texto". "Bueno, entonces tiene dificultades para avanzar" [(El entrevistado ahora simula una conversación sobre otro postulante)]. "No, no, mirá que estudiaba, pero eso sí, no era... en ningún momento fue responsable, faltaba a clases". "No, no lo puedo integrar, porque si era así ya tenemos un antecedente que es casi imposible poder trabajar porque un día abriríamos la puerta para hacer una función y no me aparece un actor, es muy difícil". Creo que es de común acuerdo, ¿no? Es decir, y que nos vamos conociendo. El período de formación no solamente es una formación de la información técnica que pueda tener el actor, de la formación a nivel corporal y a nivel físico, y a nivel de expresión realmente de lo musical, dentro de todo, dentro de la formación general, sino también de ese conocimiento de la persona, ¿no? De cómo actúa, de cómo lleva adelante su vida personal, particular, y de las realidades que cada uno tiene. Es decir, nosotros nos hemos encontrado, por ejemplo, con grandes actores… Estoy recordando uno ahora: él vivía solo, su mamá tuvo un problema de salud importante y dijo: "No puedo seguir, chiquilines. No puedo seguir, Porque me tengo que quedar en mi casa, porque tengo que actuar así". Porque esa realidad le transformaba absolutamente todo el espacio disponible para él de tiempo y nos perdimos a un actor y bueno, pero él tenía a su vez una realidad familiar que tenía que cubrir. Entonces, esa formación es todo. La formación creo que es integral en el teatro. Nosotros aprendemos no solamente a subirnos a un escenario, a movernos, a mantener la mirada y corporalmente a expresar a un personaje que sea dominante o que sea dominado, lo aprenderemos, eso es técnica.

Pero lo importante es también que podamos trabajar con el otro, el diálogo con el compañero de teatro es fundamental, pero el diálogo en el sentido digamos de comunicación completa, que podamos contar con él, como decía [Mario] Benedetti: sabiendo que estamos en sintonía de un mismo camino artístico. Y que [podemos] discrepar: me puede gustar Rimski-Kórsakov y a otra gente le puede gustar Cumbie, y ¿por qué no? [Está] perfecto. Pero al momento de poner sobre la mesa determinados temas que nos interesan en el teatro o determinadas dramaturgias sepamos analizarlos, sepamos leer un texto y, de alguna manera, extraer el subtexto que es el que realmente vamos a elaborar y poner en consideración del público, ¿no?

Y todos estos lineamientos que se evalúan, ¿cómo se transmiten a los nuevos integrantes? ¿De forma escrita? ¿Cara a cara?

No. Creo que el teatro es práctica, el teatro es acción. No es la manera de una exposición por escrito que se le entrega a los compañeros diciéndole cómo nosotros queremos que sea el futuro integrante o el integrante [actual]. Eso es de persona a persona, de cuerpo a cuerpo, con un diálogo permanente, con una acción. El accionar, como te decía hoy, en el sentido de si pertenece al grupo y viene todos los días, es responsable o no lo es, eso determina. El teatro se hace con todo el cuerpo. Entonces, nosotros, de alguna manera, también vamos enriqueciendo la posibilidad de encontrarnos con determinadas temáticas y hacer [de estas] realmente temas de discusión y temas de profundización, ¿no? Permanentemente.

¿Cómo definiría la conformación de los públicos objetivo del Teatro? Pensando en espectadores por una parte, en alumnos y en artistas o personas interesadas en alquilar la sala.

Bien, ¿pero la pregunta cuál es?

¿Cómo se conforman esos tres (o quizás son más) públicos objetivo? En [relación] a edad, sexo, lugar de residencia, intereses...

(pausa) Bueno, creo que hay públicos. Porque, por ejemplo, nosotros hemos trabajado espectáculos de teatro para niños y tenemos un público impresionante de chicos que van y disfrutan de obras. No solamente lo hemos armado nosotros sino también las temporadas que podemos realizar con compañías de otras localidades. Eso por un lado. Después hay un movimiento de teatro dentro de la gente joven que nos parece sumamente importante y hemos realizado, por ejemplo, desde los clásicos festivales interliceales de teatro [(Encuentro Interliceal de Teatro)] que se hacen en el mes de octubre, en el que nos quedamos sorprendidos de la cantidad de gente que mueven y

acercan, y es un público determinado. Lo mismo pasa cuando realizamos espectáculos musicales que, en general, [es una] corriente [seguida] por los jóvenes... Es decir, nosotros podemos hablar de públicos, hay un público para música contemporánea, para lo que es el *stand up*, para teatro para niños o para jóvenes, hay teatro para adultos, es decir, hay teatro para espectadores de la tercera edad, también, nos parece fantástico. Nosotros vamos tratando, de alguna manera, de abrir ese abanico y que las propuestas sean para todos ellos, [entonces] decimos: "Bueno, pero nos está faltando algo de teatro para la gente de las cooperativas, por ejemplo", que en general son espectáculos que nosotros le vendemos a las cooperativas [de viviendas] o las cooperativas [nos compran la función]. Y bueno, de alguna manera, también viene gente que es público de teatro, pero que no está acostumbrado a ir al teatro. No es que va al teatro porque haya decidido, sino que va por colaborar. Lo mismo que nos ocurre con otro tipo de espectáculos. Entonces, en realidad tenemos púbicos interesados y públicos con focos de interés.

Los públicos que asisten generalmente a [las] obras [de la compañía teatral], ¿cómo se conforman?

Bueno, es curiosamente se conforman también de acuerdo a la temática. Porque, por ejemplo, estábamos haciendo una obra que se llamaba *Jeslovesia* [(de Luis Izzi)] que era para niños, ese era un público puro y exclusivamente de niños. Y estábamos haciendo *La edad de la ciruela*, pero estoy segurísimo que *La edad de la ciruela* de Arístides Vargas no tiene nada que ver con el público que asistía cuando nosotros estábamos haciendo *Medida por medida* de William Shakespeare o *Pericas* de Nicolás Dorr. Nicolás Dorr es un autor cubano, *La edad de la ciruela* es un autor argentino, William Shakespeare es un clásico. Entonces, digo, la gente va seleccionando y viendo este espectáculo "me gusta", "me puedo aburrir", "¿qué voy a hacer el teatro?" Porque en realidad es eso, la gente va al teatro y bueno nosotros tenemos que felicitarlo porque alguien paga para vernos, para estar una hora, una hora y media, ¿y qué sale? Digamos ¿qué se lleva de nosotros? Lo importante es que justamente tratemos de centralizar lo que es la difusión o lo que es, de alguna manera, la información [para que sea lo] más precisa posible: "Usted va a ver una obra de William Shakespeare", "Usted va a ver una obra de un argentino que es Arístides Vargas que habla del miedo de dos mujeres sobre la mujer de una familia". Es decir, tratar de dar la mayor información. Porque creemos que es de esa manera en la manera que podemos consolidar [la concurrencia] de los públicos.

¿Qué teatros o qué compañías de teatro considera que [son] su competencia?

Competencia por rivalidad, ¿decís tú?

Competencia en [el sentido] a que se dirigen al mismo público o tratan obras similares, con problemáticas similares.

No, y no creo que haya... Dentro del teatro no hay ninguna compañía que pueda llegar a ser nuestra competencia. Al contrario, si hubiera, cosa que no lo veo, porque hay compañías que son diferentes por la forma en que plantean sus espectáculos, por la temática que toman, por los autores que toman. Pero si existiera alguien que pudiera llegar a hacer cosas similares a nosotros no sería nuestra competencia, al contrario, colaboraría para la formación de un público. No lo veo... El teatro nunca es competencia. Por el hecho de competir, de competición, ¿no?

¿Cómo se relacionan con la FUTI, con la SUA, con la ATI? ¿O en qué instancias se relacionan?

Bien, bien. Son tres mundos distintos. SUA es un gremio de personas, no es de compañías. Eslabón no es socio de SUA, son sus integrantes. SUA tiene una particularidad y [es que] la gente del interior en general no está muy cercana a SUA, muy pocos son socios de SUA, porque claro no es lo mismo para nosotros que somos de Canelones ser socios de SUA que para la gente de Tacuarembó. Entonces, digo esto porque soy socio de SUA, los compañeros de Eslabón son socios de SUA y a su vez SUA tiene un beneficio para con nosotros, en el sentido de que nos proporciona, como todo gremio, un respaldo. Eso por un lado. FUTI es la Federación Uruguaya de Teatros Independientes y es una federación que por el momento está solamente en Montevideo. No existen grupos del interior que estén asociados a FUTI. Eso hace que en el año 86 se forma la ATI: la Asociación de Teatros [del Interior]. La Asociación de Teatros [del Interior] nace, otra vez vuelvo a Shakespeare: "Nada nace de la nada", venía de un movimiento que realizaba encuentros en Paysandú y en un momento determinado dijeron: "Vamos a llamar a todo el país". En el 86 nos reunimos y a partir de ahí nace la ATI, [que] tiene como objetivos un intercambio de información con todos los grupos del país que son... Con todos no, con todos los que están asociados, ¿no? Porque en realidad están asociados cerca de cuarenta y pico de grupos y en Uruguay hay más de cien. Pero de todas formas, tiene una fluida comunicación con los grupos y, de alguna manera, se reúnen año a año para realizar [los encuentros] regionales y [la] bienal. Ese es el objetivo. Muchas veces se ha planteado el intercambio de conocimientos técnicos, el intercambio de información, el intercambio de actores, en realizar una Comedia

Nacional uruguaya del interior, pero nada de eso, lamentablemente hasta el momento, ha sido posible. Entonces, el relacionamiento que tiene Eslabón es un relacionamiento de haber sido uno de los grupos que ha participado de todos los encuentros bienales [de teatros del interior], desde su fundación, y de todas las bienales [de teatros del interior], además. Y bueno, mantiene contacto con todos los grupos, con todos esos grupos. Muchos de ellos con características muy diferentes a las nuestras, hay compañías que andan, de alguna manera, circulando por todo el país y que viven de eso. Hay otras compañías que tienen sus salas propias, hay compañías que... Por ejemplo, hay una compañía (la Compañía del teatro de Durazno) que puede montar obras simultáneas. Tiene cuatro obras en cartel y tiene una sala en funcionamiento. Hay otros grupos que no tiene sala, ni [como] propiedad de ellos, ni arrendada ni nada. Hay otros grupos que no tienen personería jurídica. Es decir, es tan amplia la variedad de grupos y eso hace que, de alguna manera, algunas veces tengamos para lo legal algunas dificultades, pero sí tiene una riqueza increíble. Por ejemplo, hay una compañía que hace teatro en la playa, por ejemplo, en la arena. Y bueno, es una compañía que hace muchos años que está trabajando, que trabaja muy bien, trabaja en el verano y hace funciones todos los días. Entonces, también de ellos vamos aprendiendo. Nosotros creemos que la fortaleza del teatro del interior está dada por ATI, porque es la que nos nuclea a todos y, de alguna manera, también recibe las inquietudes y las adversidades con las cuales se enfrentan dentro del montaje de un espectáculo de teatro. Y las propuestas también son distintas, las propuestas artísticas, las propuestas de estilo artístico, de géneros, ¿no? Siempre decimos que el teatro lo podemos dividir en muchos géneros, pero siempre están dentro de los géneros, porque si no sería degenerado, estaría fuera de género, ¿no? Entonces, el teatro degenerado no nos serviría. Lo que sí nos sirve es ese teatro que está cargado de intenciones, de creatividad y de búsqueda, fundamentalmente de búsqueda. Una de las plazas más ricas, y esto lo hemos ido comprobando, porque... En estos años, así como te decía que hemos participado en los encuentros bienales [y] en los encuentros regionales, cada vez que hay un encuentro regional vamos a localidades distintas, ¿no? Por ejemplo, admiramos la gente de Colonia, la [cantidad] de grupos que tiene Colonia. Y en la ciudad de Colonia como opera una Comedia Municipal de Colonia, cómo operan, es decir, cómo desarrollan grupos de teatro como puede ser Del Patrimonio, en fin. Grupos que tiene sala, grupos que están permanentemente... Tienen una afluencia turística, tienen un público diferente. Lo mismo pasa en Rivera, en otras localidades, por ejemplo, donde las particularidades... [En] Salto, que es un gran

departamento, difícilmente podamos tener un teatro consolidado, un teatro [donde] haya avances. La realidad [es que] habría que ponerse a estudiar y tendría que ser un sociólogo que llevara adelante toda esa investigación para [ver] lo que está pasando.

¿Y con el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) se relacionan?

Bueno, el [vínculo con el] Instituto Nacional de Artes Escénicas, en general, es más orgánico, es a través de ATI. Nosotros como pertenecemos a ATI tratamos siempre de que las inquietudes partan directamente de ATI. Eso no quita que… Por otros lados tengo [relación], conocía a la gente del INAE y bueno me relacionaba con ellos. Pero Eslabón en sí lo hace a través del organismo, que es lo que corresponde: ATI.

¿ATI funcionó en algún momento en el Teatro Eslabón?

No. La sede de ATI es en Durazno.

Porque en Google apareció la dirección de ustedes, pero debe ser un error. Pensé que quizás en algún momento funcionó la oficina allí.

No, no, no, no. Será como integrantes, pero no. Es decir, nosotros hemos hecho encuentros de ATI, nosotros hicimos varios encuentros de ATI.

¿Y el vínculo con el Ministerio de Educación y Cultura? ¿Se vinculan de alguna forma? ¿O también a través de ATI?

Bueno, el vínculo con la Dirección Nacional de Cultura... A ver, quiero recordar, pará un poquito. En el año 94 era director de cultura Thomas Lowi. Thomas Lowi en ese entonces vio un espectáculo nuestro y nos invitó a, y [con] esto no quiero confundirte... En un momento determinado el Ministerio de Educación y Cultura tuvo a su cargo una compañía. Una compañía que se llamaba Casa de Comedias, es decir, teatro en Montevideo el único estatal u oficial es la Comedia Nacional, ¿verdad? Que actúa tanto en el [Teatro] Solís como en la Sala Verdi y es dependiente de la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo. El Ministerio de Educación y Cultura en ese momento, cuando asume Thomas Lowi [o] un poco antes tal vez, decide formar una compañía. Te estoy dando un dato así de memoria, buscalo y corroboralo por las dudas. Casa de Comedias actuó durante unos ocho o diez años y pone cartel una serie de obras. A nosotros (a nosotros me refiero a Teatro Eslabón) nos llamó el director de cultura y nos dijo: "Mirá, nosotros queremos que ustedes nos armen un espectáculo para Casa de Comedias". Entonces, fuimos y dijimos: "Ah, fantástico, queremos armarlo, ¿qué espectáculo es?". "Es una obra de Alberto Albedej". "Mejor, genial". Entonces, dice: "Bueno, empiezan a ensayar la semana que viene". "No, no, la semana que viene no. Si nosotros estamos haciendo un espectáculo, estamos montando un espectáculo, vamos a

estrenar" "¿Cuándo estrenan?" "El 20 del mes que viene". "¿Cómo el 20 del mes que viene?" "Sí, vamos a estrenar el 20 del mes que viene y vamos a hacer temporada. Por lo tanto, dentro de tres meses nosotros no podemos hacer…" "Ah, no, no, entonces no, nosotros lo queremos hacer ya". Es decir, fueron idas y venidas y negociación y todo lo demás. Pero siempre quisieron que nosotros hiciéramos un espectáculo con Casa de Comedias. Ese vínculo se extendió después cuando en otro período, de otra administración política, está al frente Hugo Achugar. Achugar también quería que nosotros hiciéramos... Entonces, el relacionamiento fue más que nada de un conocimiento personal a lo que es la trayectoria de Eslabón, que a través de ATI. En este caso no es a través de ATI, ha sido más directo, Incluso, en algún momento, el Ministerio de Educación y Cultura nos financió algunas recorridas por el interior del país. Incluso el ministerio se maneja en forma diferente al momento de seleccionar o apoyar a algún [grupo]. Y ahí hicimos también [el proyecto] Cultura en obra y otros espectáculos. Es bueno el relacionamiento. Ahora está Mariana Wainstein también, no hemos tenido y queremos tener una reunión con ella, la directora actual de cultura.

Ya le hice varias preguntas por hoy. Si más adelante tengo dudas o al escuchar la entrevista me surge alguna, le pregunto.

(risas) Me llamás, sí. Lo que es el *currículm vitae* te puedo pasar la lista de los espectáculos, otro material que necesites o cualquier cosa.

Sí, anoté algunas cosas que había quedado pendientes: cómo se conforma la Comisión Directiva actual, si hay fiscales y quiénes son.

Ta, ta, ta, pero dije tres, en realidad.

Si puede enviar todas las obras que han hecho, genial. [Del mismo modo], si puede enviar el estatuto para ver qué información puedo extraer, también sería genial.

Claro, lo que quiero que tengas claro también en ese sentido es que en realidad el eje de la actividad de Eslabón es la formación, lo artístico, que lo otro es un sustento [y] apoyo para que sea posible lo artístico.

Hay que analizarlo igual

No, no, está perfecto. Claro. [Con] relación a los estatutos ahí tendría que ver porque lo tenemos en libros, no lo tenemos digital. Entonces, ¿cómo te lo paso?

Una foto está bien. Sé que para los 30 años de Eslabón había elaborado una lista con todos los nombres de los integrantes, o eso al menos le dijo al diario *Hoy Canelones,* y eran como 80 y algo. Si pudiera armar esa lista actualizada, [sería interesante].

Ah, bueno, me gusta, me gusta.

Muchas gracias por el tiempo

Saludos

8.10.1.3. Entrevista a Leonel Dárdano - segunda

Cargo: fundador, director artístico y docente de Teatro Eslabón

Fecha: 25 de mayo de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue evacuar consultas sobre los contenidos de la entrevista anterior. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cómo se conforma la Comisión Directiva?

Presidente: Lucía Montenegro Castro, secretaria: Caren Sobrera, tesorera; Carolina [Pereyra] Sorriba.

¿Podría enviarme un listado ordenado cronológicamente de los integrantes que han formado parte de Eslabón? Si no recuerda el año exacto de ingreso o el período no hay problema, escriba un aproximado.

He tratado de recordar con exactitud el ingreso de cada compañero que se acercó al teatro, recordá que han sido 35 años. De todas formas lo que te envío creo que es la mayor aproximación posible: Marina [Tresso], Teresa Sangiovanni, Ángeles Hernández, Dalmiro Rapetti, Susana Hernández, Oscar Correa, Carlos Sorriba, Ernesto Navia, Leonel Dárdano, Jorge Gallero, Nelson Castillo, Robert Orguet, Raquel Pi, Soraya Olivera, Eriberto Abergo, Ines Zunino, Rosana Jozami, Miguel Márquez, Antonio Larrosa, [Letizia] Tazzi, Liliana de la Cruz Alicia Carbajal, Diana Lopez, Jorge Araujo, Laura Córdova, Laura Ruiz, Federico Rodríguez, Patricia Pereira, Liliana Hernández, Laura Lencina, Andrea Gonzatto, Dumas Díaz, Hector del Pratto, Nicolás Pisano, Andrea Larruina, Karina Martínez, Nancy Degiovannangelo, Martín Morales, Santiago de Lucas, Lorena Sorriba, Lucía Guichon, Cecilia Chuy, Nicolás Batalla,

[Rosanna Ligüera], Fernando Larzabal, Dennise Serafim, Pablo Stelardo, Ana Perdomo, José Tambasco, Gustavo Suarez, Carolina [Pereyra], Lucía Montenegro Castro, Ana María Di Domenico, Alfonsina Astorga, Andrés Cirigliano, Micaela Lucas.

Armé el siguiente listado con las obras, nominaciones, premios y eventos en los que participaron. ¿Podría decirme si es correcto y si me falta algún dato? (La entrevistadora adjuntó el listado cuando envió las preguntas de esta entrevista)

El listado que has enviado está bien, pero en algunos casos no coinciden los premios o presentaciones en festivales internacionales con las obras, debido a que se estrenó una obra en un mismo año [y] se obtuvo un premio por otra.

¿Desde qué año funcionaba el Teatro de Canelones? Antes que ingresara Juan José Brenta.

El teatro funcionaba con otro nombre, pero el núcleo era el mismo. Desde el año 1962 funcionaba regularmente el "Teatro Vocacional" que luego cambia para "Teatro de Canelones". Brenta comienza en marzo de 73.

¿En qué año se unió a ese Teatro?

Ingresé el 2 de febrero de 1974.

En la entrevista anterior comentó que este Teatro era paraestatal. ¿Los integrantes percibían un sueldo?

Juan José Brenta era el docente y director de la compañía, y era funcionario de la IMC [(Intendencia Municipal de Canelones, actual Intendencia de Canelones)]. El resto de los integrantes no recibía ningún ingreso. En el año 1977, tras varios años de gestiones del grupo, este obtuvo una subvención mensual (equivalente a un sueldo mínimo) para poder desarrollar actividades artísticas. Fue así que alquila un salón y comienza a realizar funciones.

¿Por qué considera que desde el Teatro de Canelones, con Juan José Brenta al frente, no querían hacer ese encuentro?

Porque el objetivo trazado consistía en formar actores y actrices y montar espectáculos y no realizar trabajos de gestión donde se tenía que compartir la sala y recibir a otros elencos, considerando el gran esfuerzo de años que demandó construir una sala. Además, no contaba con respaldo económico para afrontar otros desafíos.

¿Qué implicancia tuvo el contexto histórico (la dictadura) en el surgimiento de Teatro Eslabón?

El nacimiento de una compañía de teatro siempre es un gran acontecimiento, y en ese momento reforzado por la gran necesidad de aperturas de nuevos canales de comunicación entre los [ciudadanos y ciudadanas].

¿Cuál considera que es la zona de influencia de Teatro Eslabón hoy?

Hoy se divide entre el público que asiste a sala (Canelones y Santa Lucía fundamentalmente) y la Asociación de Teatros del Interior, donde es el único grupo que ha participado siempre desde su fundación, y es conocido en gran parte del país.

¿Les interesaría o se han planteado alguna vez formalizar frente al MEC los talleres que dictan? ¿Por qué?

No nos hemos planteado. Nos interesa. Los talleres forman parte del ingreso económico que hace posible el funcionamiento.

¿Qué significa para usted o qué se siente ser el único integrante que queda, activamente, del grupo fundador?

Siento que soy parte del grupo de esas 57 personas que han hecho posible que Eslabón esté funcionando y creando.

¿Cómo vive la dualidad formar parte de dos salas (Complejo Cultural Politeama y Teatro Eslabón)? ¿Considera qué son competencia?

Ya no formo parte del equipo del [Complejo Cultural] Politeama. Pero en su momento, cuando estuve al frente, sentí que eran dos propuestas totalmente diferentes. El [Complejo Cultural] Politeama es un complejo donde se muestra la mayor variedad de propuestas artísticas es un lugar de exhibición y Eslabón es un espacio dedicado únicamente a la formación y creación artística.

¿Cuáles son los errores de la tabla de obras, premios, reconocimientos y participación en festivales?

En cuanto a los errores de la tabla, encuentro que en el 1989 figura el Festival [Iberoamericano de Teatro en] Cádiz y aparece *Eslabón hace la calle*, cuando en realidad participamos con [(*Un cuervo en la madrugada*)]. En el 1991 no queda claro que los premios son para *La* [*orgía*] y no para *El globito*. [En] 1994 no queda claro con qué participa el grupo en la VI Muestra [Iberoamericana de Teatro] de Montevideo, que es con *Circus*. [En] 1996 los premios de Muestra [Iberoamericana de Teatro] de Montevideo y [Festival Internacional de Teatro de Bonecos de] Canela son de *En el*

bosque. Te adjunto un currículum (con los años de estreno y actividades en general) para que lo tengas.

Teatro Eslabón

12 de octubre de 1984-2020

1-Introducción

Teatro Eslabón fue creado el 12 de octubre de 1984.

Es una sociedad civil sin fines de lucro, con personería jurídica con sede en calle Batlle y [Ordóñez] 522 de la ciudad de Canelones (teléfono: 43326803, *e-mail*: eslabonteatro@gmail.com)

Ha puesto en escena 46 espectáculos de diversos géneros. Cada uno de ellos ha permanecido en cartel de dos a tres meses, y fue visto por un promedio cercano al millar de personas de la ciudad de Canelones.

Ha realizado temporadas en Montevideo con siete de sus espectáculos: *En el bosque* en Teatro del Anglo, *Woyzeck* en Teatro del Notariado, *Marat Sade* en Teatro Victoria, *Quien lleva la batuta* en Sala Arteatro, *Interrogatorio en Elsinore* en Teatro El Galpón, *Pericas*, *Basura* y *Mi familia* en Teatro Circular de Montevideo.

En vinculación con el Ministerio de Educación y Cultura, dentro del proyecto Cultura en obra, transportó por más de 20 ciudades de distintos puntos del interior sus espectáculos: *Circus* (1993), *En el bosque* (1995), *Woyzeck* (1997), y *Donde nos lleve el viento* (1998), *Marat Sade* (1999) [y] *Dis Pater* (2000).

Participó en la 1.er, 2.da y 4.ta Muestra Nacional de Teatro de Punta del Este.

Fue seleccionado por Casa de Comedias para realizar una coproducción en 1998 con la obra *Marat Sade* y en el 2002 *Medida por medida* de William Shakespeare. Casa de Comedias auspició *Interrogatorio en Elsinore* en Teatro El Galpón en 2005.

Teatro Eslabón fue uno de los grupos fundadores de la Asociación de Teatros del Interior (ATI), que actualmente integra con un delegado en su consejo directivo.

Ha sido seleccionado para todos los encuentros nacionales bienales [(Bienal de Teatros del Interior)] (1987, 1989, 1991,1993, 1995, 1997, 1999, 2001, 2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015 y 2017 en la ciudad Paysandú), donde se muestran los 9 mejores trabajos del [interior] del [país] a juicio del jurado calificador.

2-Obras realizadas:

Fechas de estreno

Vida sexual de Robinson Crusoe de Dalmiro Saenz - 1984 estreno en Canelones

Los invasores de Egon Wolff - 1985 estreno en Canelones

El pedido de mano de Antón Chéjov - 1986 estreno en Canelones
La casa vieja de Alberto Paredes - 1986 estreno en Canelones
Decir sí de Griselda Gambaro - 1986 estreno en Canelones
El lugar de Carlos Gorostiza - 1987 estreno en Canelones
Un cuervo en la madrugada de Carlos Maggi - 1988 estreno en Canelones
Eslabón hace la calle [de] creación colectiva - 1989 estreno en Canelones
Dale nomás, dale que va de Leonel Dárdano - 1990 estreno en Canelones
La orgía de Enrique Buenaventura - 1991 estreno en Canelones
El globito de Roberto Fontana - 1991 estreno en Canelones
Ay, Ay Uruguay de creación colectiva - 1992 estreno en Canelones
Circus sobre *Metastacio* de Andrés Castillo - 1993 estreno en Canelones
El cepillo de dientes de Jorge Díaz - 1994 estreno en Canelones
En el bosque de Ryunosuke Akutawaga - 1994 estreno en Canelones
Somos cinconexos [de] creación colectiva - 1995 estreno en Canelones
Mujeres que cuentan de creación colectiva - 1996 estreno en Canelones
Woyzeck de G. Büchner - 1996 estreno en Canelones
Donde nos lleve el viento de Luis Lorenzo - 1998 estreno en Canelones
Marat Sade de Peter Weiss - 1998 estreno en Canelones
Sexoculto de Estela Golovchenko - 1999 estreno en Canelones
Dis Pater de Luis Cano - 2000 estreno en Canelones
Quien lleva la batuta sobre textos varios - 2002 estreno en Canelones
Mosaicos [de] creación colectiva - 2002 estreno en Canelones
Medida por medida [de] W. Shakespeare - 2003 estreno en Canelones
En tiempos de rock sobre textos de Pablo Balbi - 2002 estreno en Canelones
Memorias para el desolvido [de] creación colectiva - 2003 estreno en Canelones
Mirá lo que te traje de Carlos Sorriba - 2003 estreno en Canelones
El miembro ausente de Ariel Barchilón - 2003 estreno en Canelones
Recreación del izamiento del primer Pabellón de Pablo Balbi - 2003 estreno en Canelones
Informe para una academia de Franz Kafka - 2004 estreno en Canelones
Interrogatorio en Elsinore de Carlos Manuel Varela - 2005 estreno en Canelones
Romeo y Julieta de William Shakespeare - 2005 estreno en Canelones
La bandera en nuestra historia de Pablo Balbi - 2005 estreno en Canelones
Las Artiguistas de Milton Schinca - 2006 estreno en Canelones

La grande de Nelson Flores - 2007 estreno en Canelones

Sabat de Guillermo Degiovanangelo - 2007 estreno en Canelones

Pericas de Nicolás Dorr - 2009 estreno en Canelones

La extraña fascinación de una mujer frágil de Nelson [Castillo] y Carlos Sorriba - 2011 estreno en Canelones

Basura de Carlos Rehermann - 2012 estreno en Canelones

Los idiotas de Carlos Liscano - 2013 estreno en Canelones

Los [clowns] van a Marte [de] creación colectiva - 2013 - obra para niños

Cabaret trágico de Alejandro Jodorowsky - 2015 estreno en Canelones

Mi familia de Carlos Liscano - 2016 estreno en Canelones

La edad de la ciruela de Aristides Vargas - 2018 estreno en Canelones 02-06-2018

Jeslovesia de Luis Izzi 2019 - (obra para niños) estreno en Canelones 07-07-2019

3-Premios obtenidos:

Nominación en la terna Revelación de los premios Florencio por la obra *El lugar*. 1987

Florencio especial al Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior por *Un cuervo en la madrugada*. Primer galardón de esta naturaleza para un grupo del [interior]. 1989

Mejor Actriz de reparto a Soraya Olivera en el VII Festival Internacional de [Teatro de] Pelotas, Brasil por *La orgía*. 1991

Menciones especiales Florencio 91 para Actriz (Raquel Pi), Actriz de Reparto (Soraya Olivera) y Escenografía (Carlos Sorriba y Ernesto Navia), de los espectáculos Bienal [de Teatros] del Interior de ese año. 1991

Florencio especial al Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros [del Interior] por *Circus*. 1993

Florencio especial al Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior por *En el bosque*. Mención especial Dirección a Leonel Dárdano por el mismo espectáculo. 1995

Florencio Mejor Iluminación temporada 1995 *En el bosque* y nominaciones a los Florencio temporada en los siguientes rubros:

Mejor Espectáculo: *En el bosque*

Mejor Dirección: Leonel Dárdano

Mejor Vestuario: Susana Hernández

Festival Cone Sul de Teatro *En el bosque*. 1996

Mejor Espectáculo (por decisión del jurado popular)

Mejor Vestuario

Mejor Iluminación

Mejor Maquillaje

Y nominaciones a: Mejor Espectáculo, Mejor Dirección, Mejor Actriz principal, Mejor Actor principal, Mejor Actriz de reparto, Mejor Actor de reparto.

Florencio especial Mejor Espectáculo Bienal de Teatros del Interior por *Woyzceck*

Mención Especial Iluminación a Oscar Correa y Soraya Olivera

Mención Especial Actuación a Raquel Pi. 1996

Florencio al Mejor Espectáculo de la Bienal de Teatros del Interior por *Marat Sade*. 1999

Premio Morosoli a la trayectoria de Teatro Eslabón. 1999

Premio Década por el aporte a la cultura de Canelones. 2004

Nominación en la terna Bienal Paysandú [(Bienal de Teatros del Interior)] de los premios Florencio por la obra *Interrogatorio en Elsinore*. 2005

Nominación en la terna Bienal Paysandú de los premios Florencio por la obra *Pericas* de Nicolás Dorr. 2009

Premios ATI 2015 en la XV Bienal de Teatros del Interior en Paysandú por *Cabaret trágico*: Mejor Vestuario para Caren Sobrera y Cilka Luzardo; Mejor Escenografía [por] Caren Sobrera; Mejor Elenco, Mejor Dirección [por] Leonel Dárdano y Mejor Espectáculo.

Premios ATI 2015 en la XVI Bienal de Teatros del Interior en Paysandú por *Mi familia* de Carlos Liscano.

Nominación a: Mejor Vestuario; Mejor Maquillaje; Mejor Escenografía; Mejor Dirección.

Premio a Mejor Vestuario y Mejor Maquillaje.

Premios ATI 2017 en la XVII Bienal de [Teatros] del Interior de Paysandú por *La edad de la ciruela*

Nominación: Mejor Vestuario, Mejor Iluminación, Mejor Actuación; Mejor Dirección.

4- Participación en eventos internacionales:

III Muestra internacional de Teatro de Montevideo - abril 1988

Festival Iberoamericano de Teatro, en Cádiz-España y presentaciones en Madrid - octubre 1989

Muestra Da cinta azul, 5 presentaciones en la ciudad de Pelotas, Brasil con el Café *Concert Dale nomás, dale que va* - octubre 1990

VII Festival Internacional de Teatro de Pelotas - agosto 1991

VI Muestra Internacional de Teatro de Montevideo - marzo 1994

X Festival Internacional de Teatro de Pelotas - agosto 1995

VII Muestra internacional de Teatro de Montevideo - abril 1996

1.er Festival Cone Sul de Teatro - Pelotas-Brasil - agosto 1996

Festival de Teatro de Canela - octubre 1996

5- Extensión cultural

Música:

Teatro Eslabón ha servido como espacio para la expresión musical: artistas locales han compartido el escenario con figuras de relieve nacional e internacional.

Teatro:

Ha organizado presentaciones de elencos teatrales nacionales en su sala: [Teatro] El Galpón, Compañía Italia Fausta, La Comuna, Trenes y Lunas, Polizón Teatro Hnas. Capuchinas, Grupo Andando, Pilares, Mutanteatro [y] Teatro Sin Fogón.

Fue sede de cuatro [ediciones del Encuentro Interliceal] de Teatro del departamento de Canelones.

Literatura:

Se realizó el lanzamiento de libros de autores canarios, entre ellos: Pablo Balbi, Guillermo Degiovanangelo, Inés Trabal [y] Luis Stolovich.

Exposiciones:

Se realizaron muestras de artistas plásticos como Pablo Grillo, Jhon Texeira, Leonardo Estévez, Nancy Degiovanangelo, Dalma Cabrera, Rodolfo Torres, etcétera.

Cursos:

En la sala se dictan cursos de danza, taller de expresión teatral para niños y taller de acercamiento al teatro para jóvenes y adultos y taller de *clown*.

Muchas gracias, Leonel. Saludos

8.10.1.4. Entrevista a Leonel Dárdano - tercera

Cargo: fundador, director artístico y docente de Teatro Eslabón

Fecha: 12 de diciembre de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue evacuar consultas sobre los contenidos de entrevistas anteriores. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlas a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

La formulación de la pregunta hace una separación entre independiente y comercial. El teatro comercial también puede ser independiente. En cuanto al valor artístico, tanto el independiente como el comercial pueden ser muy valiosos o de poca valía. La diferencia está en que, por lo general, el independiente elige sus obras por la importancia dramática o temática sin importar los resultados económicos.

¿Por qué [Eslabón] se define como un grupo de investigación? ¿Qué implicancias tiene? ¿Se relaciona de alguna forma con la obra actualmente presentada?

En este año 2020 definimos el trabajo que estábamos realizando como laboratorio, por haber incursionado en formas diferentes de abordar y arribar a los contenidos. La propuesta consiste en habilitar un espacio y comenzar a introducir en él diferentes formas y contenidos.

¿Cuál es el objetivo de Eslabón? [Por ejemplo:] ¿que sus integrantes puedan vivir económicamente de la actividad?, ¿aumentar la cantidad de audiencia?. ¿aumentar la cantidad de obras propias por año?, ¿que sus integrantes puedan desarrollar la actividad teatral?, ¿conseguir el reconocimiento del MEC en sus cursos?, ¿presentar obras en Montevideo?

Eslabón es una sociedad civil, por ello trabaja para brindar un espacio en el cual presentar los trabajos artísticos del elenco estable y de otras compañías con el fin de acercar el mayor número de espectadores al disfrute de las artes escénicas. En cuanto al objetivo del elenco estable es la presentación de espectáculos de calidad artística.

¿Qué cantidad de alumnos han pasado por Eslabón? Si no se conoce la cifra exacta, una aproximada servirá.

Un centenar, los cuales en su mayoría realizan sus primeros trabajos en elenco estable.

¿Han pensado en dictar cursos técnicos, sobre iluminación o sonido, por ejemplo?

Se han realizado desde [los] inicios talleres y cursillos en escenografía, sonido e iluminación.

En la entrevista anterior comentaba que debido a problemas con el cobrador de Santa Lucía se perdió el contacto [con los socios de dicho lugar]. ¿Por qué no se retomó o se consiguió a otro cobrador? ¿Alguno de los socios o los espectadores frecuentes son de Santa Lucía?

No fue posible encontrar una persona interesada en la tarea. Hay espectadores asiduos de la ciudad de Santa Lucía. Socios como lo analizamos en [una] pregunta [de la entrevista] anterior no hay.

¿Con qué presupuesto anual cuentan (aproximadamente)?

Ha sido variable en el correr de los años. Aproximadamente en estos últimos años es de 10.000 dólares.

¿Qué porcentaje del presupuesto mensual representan las cuotas de los socios?

La cuota de los socios representa el 10% de los ingresos.

¿Han pensado en ajustar la cuota para socios? ¿Se ajusta con frecuencia? ¿Se ha ajustado alguna vez desde la fundación de Eslabón?

La cuota de los socios se ajusta anualmente.

¿Qué porcentaje del presupuesto anual destinan o estarían dispuestos a destinar para Comunicación?

Es de un 15% del presupuesto aproximadamente.

Según comentó en entrevistas anteriores Eslabón participó en ediciones del Encuentro Interliceal de Teatro. ¿Qué papel o actividades desarrollaba? ¿Por qué dejó de participar?

Participó y sigue participando de acuerdo a las directivas de los organizadores. Se les presta la sala para las presentaciones, se realizan talleres por parte de los integrantes de Eslabón entre otras actividades.

¿Han pensado en adquirir la sala? ¿El contrato de arrendamiento actual con la curia es ilimitado o lo renuevan periódicamente, por ejemplo, año a año?

El edificio de teatro es propiedad de la curia. Se renueva periódicamente. La compra implica una partición del padrón de la curia que por algunas consultas que hemos realizado con las autoridades, al día de hoy no lo vemos viable.

¿Por qué Castillo y Correa son representantes de Eslabón frente a ATI y no un integrante actual? ¿Cómo le transmiten sus intereses? ¿Se reúnen con ellos?

Nunca han sido representantes de Eslabón el Sr. [Oscar] Correa o el Sr. [Nelson] Castillo frente a ATI. El representante es el Sr. [Jorge] Gallero y es integrante de Eslabón.

¿Por qué no estrenaron obras propias en 1997, 2001, 2008 y 2017?

Los años de estreno son las fechas de presentación de los espectáculos, en algunos casos se presenta lo elaborado el año anterior que por algún motivo no se pudo estrenar. Es por este motivo que aparecen años con más de un estreno y otros sin ninguno.

Observo que en 2002 y 2003, años de crisis económica y donde gran parte de los integrantes del grupo se había ido, se estrenaron cuatro obras. ¿Se debe a alguna razón?

En el caso del año 2002 y 2003 se estrenaron espectáculos unipersonales o de menos complejidad en el montaje.

¿Cómo miden el éxito? ¿Cuándo una obra es exitosa?

El éxito está relacionado especialmente con el grado de satisfacción que logremos durante el montaje, con el espectáculo durante las funciones y con el apoyo del público. Quedo a las órdenes y no dudes en consultar si algo quedó confuso. Saludos.

Muchas gracias, Leonel

8.10.1.5. Entrevista a Leonel Dárdano - cuarta

Cargo: fundador, director artístico y docente de Teatro Eslabón

Fecha: 18, 19 y 20 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue evacuar consultas sobre los contenidos de entrevistas anteriores. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlas a medida que disponía de tiempo libre. Posteriormente, se elaboraron repreguntas, se identificaron con la aclaración "(repregunta)" y ubicaron en el documento tras la pregunta que generó consulta con el objetivo de facilitar la lectura.

¿La visión y misión de Eslabón están plasmadas en algún lugar?

Tenemos la misión, objetivos generales y objetivos específicos. Adjunto [fotografía].

¿El slogan actual de Eslabón es "Un proyecto cultural de Canelones para la región"? Si tienen otro, ¿cuál es y dónde se plasma?

Es el único slogan.

¿En qué lugares se plasma el slogan? ¿Por qué es "un proyecto"? ¿No considera que ya se consolidaron? (repregunta)

Se incluye en todas las publicaciones de Eslabón, los programas de mano y los afiches. Si bien se ha dado determinada consolidación sigue siendo un proyecto, el cual varía y se desarrolla de acuerdo a las propuestas artísticas y a la respuesta de los socios y el público en general.

En entrevistas anteriores comentó, al igual que otros entrevistados, que la cantidad de espectadores y socios de Eslabón mermó desde su fundación a la actualidad, ¿en qué momento, año o década se produjo esta disminución? ¿Por qué considera que sucedió?

La merma de público creemos que se debe a que aquellos que se hicieron socios al principio, los que llegaron a totalizar cerca de 500 personas, con el correr de los años disminuyeron su interés. Los motivos podemos encontrarlos en el gusto y aceptación por las propuestas artísticas, que la producción espectáculos por parte de Eslabón tenía altibajos (hubo años en los cuales no se realizó ningún estreno). El motivo fue, por ejemplo, que con la obra *Circus* el elenco estuvo cerca de dos años visitando todo el país y por [ende] no estrenamos obra nueva.

¿En qué año o década se produjo esa disminución? ¿Las propuestas artísticas variaron drásticamente para despertar un cambio en "el gusto y aceptación"? (repregunta)

En el correr de los años todas las propuestas artísticas han sido diferentes. Cada espectáculo es distinto. La elección de la temática [es] determinada por nuestro gusto, por el interés nuestro y también las posibilidades de montaje. Una vez que se pone al alcance del público es donde podemos verificar si es aceptado o no por el público. Cuando hablamos de *público* deberíamos hablar de *públicos*. En cada título el público es diferente. Podríamos decir que a partir del año 2002 en adelante hasta el 2007 fueron los años con menor afluencia. También hay un quiebre en la economía del país.

¿Cuál es el curso más elegido por los estudiantes?

[El curso más elegido es] iniciación a las artes escénicas.

¿Con "iniciación a las artes escénicas" se refiere al taller de teatro? ¿De niños, adolescentes o adultos? (repregunta)

Sí, son los talleres.

¿Qué proveedores utilizan para diseñar *flyers* y afiches, tomar fotografías y otros servicios que necesiten?

En general, nos ponemos en contacto con aquellos que demuestran mayor afinidad por nuestro trabajo.

¿No siempre son los mismos proveedores, entonces? (repregunta)

No, no son siempre los mismos, diría que varían permanentemente.

¿Eslabón ha organizado espectáculos fuera del teatro? En la calle, por ejemplo. Una socia recordó dos presentaciones en la Plaza de Canelones, ¿recuerda el año y en qué consistieron?

Es así, en general fueron espectáculos multidisciplinarios, como lo fueron: *Creación del Pabellón Nacional* en el año 2003. Consistía en una *performance* con representación de los hechos históricos que culminaban con el izamiento propiamente y participamos bajo la coordinación de Eslabón, Bosquimanos Koryak, Coro Municipal de Canelones, Ballet Folclórico, orquesta municipal, grupo de Teatro Pilares y actores invitados. Más de doce artistas en el escenario. En el año 2005, *La bandera en nuestra historia* con similares características al anterior y en el año 2013 *Memoria presente*, donde también con varios grupos invitados realizamos un espectáculo que se desarrolla en el edificio de la jefatura de Canelones —en la parte exterior— y culmina con un *mapping*. Incursiones en desfiles de carnaval y otras fiestas populares.

¿Quién le presta el espacio de reunión a Grupo Alegría? ¿Eslabón o la curia?

La curia

¿Eslabón ha participado en Canelones De-Muestra, la Feria de las Artes o el Día del Patrimonio? Si es así, ¿de qué forma lo ha hecho?

Eslabón fue parte fundadora de Canelones De-Muestra y participó en varias ediciones. En cuanto al Día del Patrimonio siempre participa con el espectáculo que está en cartel, y con otras actividades como charlas sobre la historia de nuestra sala entre otros.

¿Canelones De-Muestra se sigue organizando? El registro de la última edición que encuentro en internet es de 2017. (repregunta)

No tengo información, pero creo que no funciona más.

¿De qué forma participaba Eslabón en Canelones De-Muestra? (repregunta)

Brindando el teatro para diferentes actividades, de presentaciones, lanzamiento y con las obras que el Teatro tenía montadas y que te comenté anteriormente.

¿Eslabón no participó entonces en la Feria de las Artes? ¿Por qué? (repregunta)

No, la Feria [del] Arte y Diseño no nos invitó. Tampoco creemos que fuera un espacio para nuestros trabajos.

¿Eslabón forma parte de la Red Nacional de Teatros?

Eslabón estuvo en la formación de la Red Nacional de Teatros, donde era su delegado. Lamentablemente dicha red tuvo escasa participación en el quehacer de la actividad del país.

¿Ha pensado alejarse de la actividad diaria de Eslabón en algún momento? ¿Por qué? ¿Le preocupa la continuación de Eslabón más allá de su presencia?

Aún no he pensado retirarme. Siento que es el espacio que he reservado para la creación. Me preocupa la continuación de Eslabón, pero estoy seguro de su desarrollo futuro, ya que el actual equipo es capaz de llevar adelante las actividades como lo hace en el día de hoy.

¿Existe hoy alguna otra figura dentro en Eslabón que podría tomar su lugar? ¿Quién sería y por qué? ¿O qué características debería tener esa persona?

Creo que hay varios de los integrantes actuales que podrían cumplir ese rol, por su experiencia en la gestión y en lo artístico.

¿Su futuro retiro es un tema que se ha hablado entre los integrantes del grupo? Si es así, ¿qué opiniones o conclusiones han surgido?

No lo hemos hablado.

¿Me indicaría a qué género pertenecen las obras representadas por Eslabón a lo largo de su historia? (La entrevistadora adjuntó un listado)

Es muy difícil catalogar todas las obras de teatro (las que hemos hecho nosotros), ya que muchas de ellas no tienen una categorización precisa. En algunos casos sí por tratarse de Café *concert*, pero tampoco es muy nítida la diferenciación. En el caso de los espectáculos multidisciplinarios deberíamos extendernos mucho, debido a que son complejos, hemos trabajado en algunos casos hasta un año. Por poner un ejemplo, en *Memoria Presente* se creó una intervención en el edificio de la Jefatura de Policía [de la ciudad de Canelones] donde desde las ventanas aparecían cantantes, sobre la fachada se proyectaba un *mapping* y en forma simultánea se desarrollaba una escena en la calle. Todo esto implicaba coordinación de luces para las escenas, el audio los actores, cantantes y los presentadores que se encontraban a una distancia importante unos de otros. Te imaginarás que a todo esto la jefatura de policía seguía en funcionamiento, y había que cuidar que algunos efectivos policiales (que no entendían para qué se hacía eso) no pasaran por dentro de una escena, en la que se estaba representando un hecho histórico. Quedo a las órdenes.

Muchas gracias por su buena disposición

8.10.1.6. Entrevista a Patricia Pereira - primera

Cargo: actriz y exdocente de Teatro Eslabón

Fecha: 10 de abril de 2020

Formato: virtual (videollamada)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue llevar a cabo un primer acercamiento con la organización y obtener información primaria de la estructura, actividades, públicos y comunicación.

La entrevistada se sentó en un sillón, por momentos se desplazó por su casa mientras hacía quehaceres domésticos. Se mostró abierta, cómoda e interesada.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. Junto a la entrevistada se decidió coordinar un encuentro a través de la plataforma Zoom.

¿Cómo describiría brevemente el Teatro Eslabón?

Una organización de teatro independiente, hoy por hoy más que una organización es una institución, por la cantidad de años que tiene dentro de la comunidad y la cantidad de años de trayectoria, además de constituirnos como institución porque tenemos

personería jurídica, porque la parte legal así lo amerita. Creo que hoy por hoy es una institución en lo que tiene que ver con la instalación y la representación no solo a nivel de la ciudad de Canelones, del departamento, sino a nivel país, es una institucional teatral que viene cumpliendo 35 años de trayectoria, tiene una marca, tiene un sello sobre todo dentro de teatro del interior. Y un grupo humano de gente que tiene, que están con un mismo objetivo, que los mueve una misma pasión que teatro, que son las artes en general, más específicamente las artes escénicas y donde se construye no solo desde el punto de vista artístico, donde se construyen caminos y, de alguna forma, una manera de ver el arte, sino también donde se construye una familia, donde se construye formación. Teatro Eslabón es una escuela, ha sido una escuela para todos nosotros, los que venimos mucho después [de la fundación], fue en su momento una escuela de aprendizaje para los que lo fundaron en un contexto social bastante complejo y es hoy por hoy uno de los lugares constituidos en Canelones con una referencia, con una trayectoria, con una historia donde la formación cumple un rol fundamental dentro de la ciudad en lo que tiene que ver con el arte escénico a nivel integrado. Teatro Eslabón [durante] los 35 años que hace que está siempre ha impartido talleres, ha tenido períodos de mayor énfasis y menor énfasis en cuanto a las actividades formativas, no formales, obviamente, porque no tenemos ninguna… No hay una habilitación del Ministerio de Educación y Cultura, pero sí hay una habilitación por parte de la trayectoria, por parte de la comunidad donde vuelca [en] el Teatro Eslabón la confianza para comenzar a formarse o para comenzar a entrar en el mundo de las artes escénicas y de las artes en general. No sé si fue breve pero a ver... En resumen, una institución artística con un sello, con una trayectoria y, de alguna manera, con una marca a nivel departamental y a nivel del teatro del interior. Un lugar de formación artística y de formación humana también porque dentro de la formación que nosotros brindamos también se apela mucho a lo que es el vínculo, a lo que son los valores. Desde los valores traídos desde las artes, ¿no? Y una construcción familiar de un grupo de gente que nos mueve una misma pasión, en este caso el teatro, y que encuentra en el teatro una forma de manifestar, una forma de mostrar la realidad desde otro punto de vista.

¿Cuáles serían esos valores que comparten?

Bueno... sobre todo el vínculo humano, ¿no? La relación con el otro, el respeto con el otro. En el teatro se trabaja muchísimo lo que son las emociones entonces eso te lleva a conocer en profundidad a la otra persona, a saber con quién estar trabajando y eso une muchísimo el vínculo. Nosotros decimos somos una gran familia de verdad, porque nos

conocemos tal vez más que a fondo que con nuestras propias familias, ¿no? Porque uno cuando está en proceso de creación pone todo arriba de la mesa, pone todo en juego y ese respeto a conocer al otro y al aceptarlo tal cual es, casi al 100% de su personalidad. Y después también en los espacios formativos los valores de opinión, de gustos, sobre todo del respeto más que nada. Del respeto, del compromiso, de la disciplina, ¿no? Cuando uno encara un trabajo en equipo [debe preguntarse] qué está poniendo en juego, ¿qué pongo en juego yo?, ¿qué pone en juego el otro?, ¿qué tanto importa cómo actúo?, ¿qué tanto importa cómo actúa el otro? La disciplina no desde el punto de vista autoritario sino de compromiso. Nosotros apelamos mucho, obviamente un espectáculo de teatro no lo hace una persona sola entonces cuando vos te comprometes a generar una producción artística no te estás comprometiendo solo con vos mismo sino con todo el entorno, con los compañeros, bueno, entonces desde ese punto de vista, ¿no? El compromiso, la disciplina, el respeto. El respeto hacia los tiempos del otro, sobre todo valores en lo que tiene que ver con el vínculo interpersonal.

El "sello" que tiene Eslabón en Canelones y en el interior, en el país más en general: ¿cuál es?, ¿cómo se compone?

Sobre todo ese sello lo marca la trayectoria, ¿no? La permanencia en el tiempo. Es a nivel país es único... el único no, es uno de los pocos grupos de teatro del interior que tiene tanto tiempo de trabajarnos ininterrumpido y eso también a nivel país, a nivel departamental es, me atrevería a decir, casi la única institución u organización privada artística que permaneció durante tanto tiempo y continúa permaneciendo. Entonces, hace que genere un sello, y que genere una permanencia, una referencia y el tener una sala propia tiene sus pros y sus contras, para nosotros tiene más pros que contras, pero hay que pensar que no es fácil mantener un espacio. El hecho de poder tener una sala propia nos permite entrar a nosotros en un circuito de espacios donde la cercanía con Montevideo permite una llegada a ciertos espectáculos y a ciertos artistas que probablemente no la tengan tan asiduamente espacios más al norte del país. Y nos ha permitido entrar en un circuito metropolitano de espacios que eso ha generado una también a nivel de teatro nacional, ¿no? Aún continúa, tal vez no tan latente, pero sí continúa la brecha teatro del interior y teatro de Montevideo, esa brecha aún existe lamentablemente. Todavía cuando hablamos de un teatro nacional no se piensa como teatro único a nivel país. Entonces, eso ha generado que todo el interior deba organizarse y deba manifestarse y deba moverse dentro de una asociación propia, pero a nosotros la cercanía con Montevideo no nos deja tan alejados de... mejor dicho, nos

aleja un poco de esa realidad porque entramos en ese circuito metropolitano y, de alguna manera, Teatro Eslabón pasa a ser referencia no solo a nivel del interior, sino también a nivel nacional. Creo que la marca, el sello, se lo ha dado no solo la trayectoria, no solo tiempo de permanencia en trabajo sino también la calidad de las producciones artísticas. El Teatro Eslabón se ha caracterizado por, sin pecar de soberbia, ¿no? Se ha caracterizado por una muy alta calidad en sus producciones artísticas que eso le ha llevado a tener diferentes reconocimientos y galardones y eso ha hecho también que se genere una marca a nivel país, a nivel interior y a nivel país.

Cuando habla del circuito metropolitano, ¿se refiere a que la compañía va a otras salas de Montevideo y la zona metropolitana y/o que artistas Montevideo van a su sala?

Claro, este circuito metropolitano ha permitido que al Teatro Eslabón se lo tenga en cuenta como uno de los espacios del interior donde poder llegar con mayor facilidad. Ya sea de Montevideo, muchos artistas, no elencos... sobre todo artistas más a nivel independiente, no tanto... yo qué sé, el elenco del [Teatro El] Galpón no te llega al Teatro Eslabón porque piensa sus producciones para su sala propia. Pero sí hemos tenido artistas muy variados desde *stand up*, actores de la Comedia Nacional que tienen sus propios espectáculos independientes y llegan a Canelones. En fin, diferentes propuestas de las artes escénicas, de música, de lo que es *stand up*, llegan a Teatro Eslabón, deciden llegar a Teatro Eslabón justamente con la cercanía que tiene con Montevideo, porque los costos son relativamente bajos a la hora de movilizarse y también ese circuito se ha dado a la inversa, ¿no? Teatro Eslabón tiene una llegada a las salas de Montevideo no solo por la cercanía [geográfica] sino por un poco lo que te decía hoy, esta permanencia en el tiempo ha dado ese sello y esta calidad en los productos artísticos ha permitido que muchas de las salas de Montevideo también nos abran las puertas para poder llegar con nuestras obras.

¿Qué artistas podría nombrar, conocidos o relevantes para ustedes, que ha estado en la sala de Eslabón?

En realidad relevantes son muchos, ¿no? Por decir los más conocidos, han pasado por Teatro Eslabón [José Eduardo] "Pepe" Vázquez [(actor)], Imilce Viñas [(actriz y directora de teatro)], Petru Valensky [(actor)], Tabaré Rivero [(músico, actor y director de teatro)]... Ay, ahora... han pasado muchos desde que yo estaba y desde [antes]. ¿Quién más? (hace una pausa y piensa) Bueno, actores de la Comedia Nacional que ahora no recuerdo el nombre, pero no sé... El músico Leonardo... después si querés te

los mando porque ahora [no me acuerdo] (risas). No solo eso, sino también hemos trabajado con muchos de ellos, hemos trabajado con directores teatrales, hemos elegido sus obras para trabajar y tenido la posibilidad de trabajar con ellos. Carlos Manual Varela [(dramaturgo y director de teatro)], que ya falleció. Te estoy hablando dentro del teatro, dentro del circuito teatral, uno de los actores, directores, Carlos Manuel Varela. Ha trabajado con nosotros también Mariana Percovich [(dramaturga y directora de teatro)]. Bueno, Leonel [Dárdano] como director [de] Teatro Eslabón ha ido a dirigir, Leonel y otros compañeros, han ido a dirigir en otras oportunidades la Comedia Nacional. Hay un montón, ahora se me van un poco, pero hay un montón de artistas que han llegado a nuestra sala a presentar sus trabajos.

¿Desde qué año forma parte de Teatro Eslabón?

Desde el 2003.

¿Qué le interesó de formar parte o cómo llegó?

En realidad vengo de familia. Carlos Sorriba es mi tío. Cuando era chica empecé con él a hacer talleres en Teatro Eslabón, fui, hice un par de años siendo pequeña y después ya de grande, nada, siempre me movió el mundo del teatro, siempre me gustó mucho lo que son las artes escénicas, y bureo encontré... A Eslabón lo conozco de toda la vida entonces encontré allí... empecé con talleres, y encontré ahí en el Teatro [Eslabón] un espacio de expresión y de movimiento artístico que me gustó. Siempre me gustó la forma como Eslabón encaraba sus productos y como era gestionado justamente desde esa disciplina, desde ese compromiso. En Eslabón siempre se vio un compromiso importante y eso fue una de las cosas que más me interesó también y empecé con talleres para adolescentes al frente de Leonel y Nelson y encontré un espacio que me gustó y me fui quedando, me fui metiendo en lo que es el grupo grueso, en lo que fue la gestión, y, de alguna manera, el Teatro Eslabón también una beta de mi profesión que hoy estoy ejerciendo como gestora cultural, podríamos decir que mis primeros comienzos en la Gestión cultural fue allí, en Eslabón. Me permitió encontrar, de alguna manera, una profesión, ¿no? El gusto por una profesión que es la gestión cultural.

¿Hoy cuál es su cargo en la Comuna [Canaria]?

En realidad trabajo para el Ministerio de Educación y Cultura, soy funcionaria del MEC. Hoy estoy en un pase en comisión en el [Complejo Cultural] Politeama un poco desde este lado. Soy de profesión también Licenciada en Comunicación, estudié la Licenciatura en Comunicación, encontré en el trascurso de la carrera lo que es la Gestión cultural y, de alguna manera, fui entrelazando las dos carreras. Y hoy por hoy

mi cargo, ¿mi cargo? Mi laburo en [el Complejo Cultural] Politeama, mi desempeño en el [Complejo Cultural] Politeama va más por el lado de la comunicación, de la Gestión cultural básicamente, pero en realidad soy funcionaria del Ministerio de Educación y Cultura y empecé trabajando como coordinadora de los Centros MEC en el año 2009 y en el 2018 me salió el pase en comisión que hoy todavía me habilita a estar en el Politeama.

Su caso es especial porque su tío es uno de los fundadores [(Carlos Sorriba)] pero cuando ingresó ¿le contaron algo sobre la fundación?

Sí, en realidad nosotros... entré en 2003 en el taller, hice 2003 y 2004. Y después de ahí de a poquito nos fuimos, me fui metiendo, fui interviniendo, nos invitaron a formar parte del elenco estable. Y como aprendices, de alguna forma, nos fuimos metiendo de a poquito y ahí fuimos conociendo cómo era el funcionamiento interno. Fue más de ensayo y error, de conocer por estar que "Vení, sentate que te vamos a contar". Al irnos incorporando de a poco en lo que era la... primero cuando llegamos, como todos, ¿no? Se necesitaba gente para poder mantener la sala y llegamos a limpiar, a ordenar, a hacer los mandados... de a poco interiorizarnos en ese mundo de la gestión de una sala, como todos. Para nosotros es una segunda casa. En tu casa tenés que limpiar, tenés que mantenerla, tenés que pagar las cuentas. Y acá pasa lo mismo. Nosotros con Eslabón todos hacemos no solo la parte de gestión artística o gestión propiamente dicha de la sala, sino la gestión cotidiana de mantener la sala limpia y las cuentas pagas. Y nos... me fui interiorizando de a poco, fue muy paulatino, después fuimos teniendo... nunca fue tipo "Ustedes son los que hacen los mandados, no tienen ni voz ni voto". Al contrario, siempre se nos invitó desde el lado de personas jóvenes que éramos en ese momento, desde el lado de una mirada distinta, ¿no? Siempre por parte de los compañeros la postura abierta de escucharnos, de escuchar lo que teníamos nosotros para decir, de escuchar lo que nosotros teníamos para aportar desde el punto de vista de la gestión y desde el punto de vista artístico. Porque siempre la gente nueva, renueva, que eso es lo importante. Creo que Eslabón se ha venido manteniendo porque ha tenido la capacidad de apertura de sumar gente joven y gente nueva que viene con otro aire y con otra mirada que, de alguna manera, *aggiorna* y actualiza en cada una de las etapas del teatro.

¿Habla en plural por algo en especial?

Sí... porque fuimos dos personas que nos quedamos en ese momento en Eslabón, Federico Rodríguez, creo que tenés previsto hacerle la entrevista, [Federico] "Fede"

Rodríguez y yo salimos del mismo... decimos que salimos del mismo tiempo. Por eso me cuesta mucho hablar en singular porque más allá de la amistad que hoy nos une con "Fede", fuimos los dos que entramos en 2003 y nos quedamos hasta el día de hoy. Porque eso me cuesta mucho pensarme en Eslabón sin la compañía de él porque fuimos los... después se fue sumando gente en el camino, obviamente, pero me cuesta muchos pensarme sola, fue con él que iniciamos este camino y aparte me cuesta pensarme mucho, me cuesta pensarme en Eslabón como un individuo. Es algo como muy natural, ¿no? Eslabón es un nosotros, me cuesta mucho hablar de Eslabón de forma singular.

Su hermana formó en algún momento parte del elenco, ¿no? ¿Ingresó antes o después que usted?

No, "Caro" [Carolina Pereyra] entró después que yo. Tuvo un impasse porque ella estuvo unos años viviendo el exterior. "Caro" se fue en el 2007, empezó con talleres también, pero no tanto taller de formación artística, de actores, empezó más que nada con taller de *clown*, que en su momento lo daba Carlos [Sorriba]. Habrá entrado en el 2006 tal vez, en el 2007 se va hasta el 2009. Y ya por el 2010 entra y ya se queda y hoy forma parte del elenco estable también.

¿Clases de qué dictó, perdón? ¿De *clown*?

Taller de *clown*. El *clown* es una rama del teatro, más vinculado a lo que tiene que ver con la comedia y el humor. *Clown* es payaso [en inglés], pero va mucho más allá de payaso, es toda una técnica que se trabaja. Se dice que todos tenemos un *clown* adentro y que, de alguna manera, esos talleres pretenden despertarlo. Es un personaje que cada uno lleva adentro que por lo general vive al límite y vive al borde de la cornisa entre lo absurdo y lo real. Es genial. Es un estilo, es una rama dentro de las artes escénicas. El *clown* una rama.

Luego le pediré... Bueno, lo pregunto ahora. Estoy buscando libros para conocer más sobre el teatro uruguayo, ¿conoce alguno?

Sí, estoy mirando para arriba porque estoy viendo qué libros tengo. Tengo acá... [(mientras se levanta para tomar un libro de la biblioteca)] un libro. La COFONTE es la Comisión del Fondo Nacional de Teatro, que dos por tres hace ciertas ediciones de obras de autores uruguayos. Estos libros te los puedo prestar después. (...) Materiales puede haber... la Dirección Nacional de Cultura tiene... A ver si no lo tengo acá, pará un poquito... tiene materiales más a nivel de recopilación de datos. Sé que tenía uno de la DNC por acá... dejame buscar bien donde está ese material. Porque la Dirección Nacional de Cultura tiene todo un estudio de la cultura en general como fuente de

trabajo en el Uruguay. Voy a buscar bien... estoy segura [de] que tengo más acá. Después te puedo poner en contacto con la gente de la Asociación de [Teatros] del Interior, la ATI. Que es la organización en la que todos nosotros nos [nucleamos].

Sí, pensaba hacerle una entrevista en algún momento para comprender más el entorno.

Está bien. La ATI es quien nuclea, la Asociación de Teatros del Interior, es quien nuclea a los grupos de teatro del interior. Con ellos podés tener una información muy rica de cómo empieza el movimiento de teatro interior, por qué es necesario tener una asociación que nos nuclee a nosotros. Un poco por esto que te contaba hoy, que el interior todavía [esta] muy [disperso]. En su momento los teatros del interior estaban muy desperdigados y era necesario tener una asociación que los agrupara. Después hay pila de material... lo voy a buscar bien y te lo paso por *mail*. Después si querés conocer más lo que es, podés acceder a obras, está lo que se llama Dramaturgia Uruguaya, dramaturgiauruguaya.com.uy, que ahí hay publicaciones de obras, ahí podés encontrar cientos de obras de diferentes autores uruguayos. Y después están los estudios de la DNC, la Dirección Nacional de Cultura, tiene unos cuantos que te puede interesar muchísimo, te van a servir estoy segura.

¿Considera que la figura de Leonel Dárdano es importante en Eslabón? Si es así, ¿qué impacto considera que tiene?

Puf... la figura de Leonel más que importante creo que es esencial (risas). Es esencial primero por la calidad humana de Leonel, por ser uno de los fundadores de Teatro Eslabón. Por la calidad humana de Leonel, por el sentido estético que tiene Leonel, a todo nivel, es un [hombre] muy entendido en el arte en general. Ni que hablar en las artes escénicas, pero es un hombre con mucha cultura artística, con mucho sentido estético, con mucho sentido armónico del arte. Sabe mucho, es un tipo muy intelectual y aparte es el director artístico de Teatro Eslabón. Nosotros no tenemos un director general, somos un grupo independiente, todos tomamos las decisiones, las decisiones se toman en conjunto. Pero el rol de Leonel es fundamental justamente por ser el director artístico. Es la cabeza pensante... no, no es la cabeza pensante, en realidad todos aportamos, pero es el disparador y es el creador de las producciones artísticas de Teatro Eslabón. Con una capacidad de escucha muy grande, con una capacidad de liderazgo muy grande. Y bueno, es uno de los pilares fundamentales, es el fundador que queda hoy en Eslabón. Es uno de los fundadores que está quedando básicamente de forma continua. Algunos compañeros todavía están pero de forma más intermitente. Pero

Leonel es el que continúa y es el que tiene el conocimiento pleno del funcionamiento de Eslabón, a todo nivel, en todo sentido y es básicamente nuestro director artístico. Creo que no nos... Obviamente vendrán otros directores con otras cabezas, pero hoy por hoy, [Leonel] "Leo", y esperamos por mucho tiempo más (risas). "Leo" es el director artístico y es la cabeza creadora de los productos artísticos [de] Teatro Eslabón. Si bien todos aportamos, porque es una persona con una capacidad de escucha muy grande. Ha sido uno de nuestros principales maestros. Para los que nacimos en el taller de Eslabón y nos fuimos quedando, Eslabón ha sido la escuela, no tengo una formación en teatro a nivel formal, no hice una escuela. Tengo muchos talleres, tengo muchos cursos, pero no tengo una escuela básicamente formal. Mi escuela ha sido Teatro Eslabón, como la de la mayoría de los que estamos ahí. Y nuestros maestros han sido los "viejos eslabones", como les decimos nosotros. Y Leonel ha sido el maestro principal de todos nosotros. Todo lo que hemos aprendido y lo que aprendemos, Leonel tiene una cuota muy alta en ese aprendizaje, en impartir ese aprendizaje.

¿Qué otras figuras considera que son importantes? Por ejemplo, ¿la de su tío (Carlos Sorriba)?

Bueno, sacando la influencia que puede tener a nivel familiar… para nosotros, que somos, de alguna manera, las generaciones que entramos, las últimas generaciones que entramos en Eslabón, ya hace mucho tiempo (risas) hoy por suerte están entrando nuevas generaciones, en ese momento todos... cuando nosotros entramos la mayoría eran los fundadores de Eslabón, todos han sido nuestros maestros, todos tienen un rol fundamental en nuestra formación como artistas, como artista propiamente dicho, como actores desde la profesión y como personas del arte, en lo que tiene que ver introducirse en el mundo del arte a nivel general. Todos, los que estaban en ese momento en Eslabón han sido nuestros grandes maestros. Cuando entré a Eslabón en el año 2003 estaba Leonel, estaba Soraya Olivera, Oscar Correa, estaba [Carlos] "Carlitos" [Sorriba], Jorge Gallero, Nelson Castillo. Ellos fueron nuestros grandes maestros. Son gente que estuvo vinculada al teatro toda su vida, que se formó toda su vida y que volcó todo ese conocimiento hacían nosotros de una forma muy generosa y que son los que nos han formado básicamente, mi escuela... Si tengo que [responder] "¿De qué escuela venís?". [Diré]: "Yo vengo de la escuela de Teatro Eslabón". Eslabón ha sido una escuela en todo sentido, a nivel de formación y es una escuela de la que no terminas nunca. Al estar, al ser parte estás todo el tiempo formándote allí. Y hoy por hoy nosotros podemos, [de] alguna forma, para estas generaciones nuevas que están entrando, que se

están acercando a Eslabón más no solo a los talleres, sino al elenco estable, de alguna manera, es como que esa cadena no termina nunca. Hoy por hoy, "Fede", Carolina, Lucía [Montenegro] y yo que somos los que menos tiempo hace que estamos somos los que hoy conjuntamente con Leonel [Dárdano] y con los compañeros más viejos estamos acompañando la formación de las nuevas generación. Eso me parece muy importante porque Eslabón sigue siendo una instancia de formación donde la gente llega, viene y mucha de ella se queda. Nosotros vimos con "Fede", tenemos el taller de teatro para adolescentes que… Hoy el contexto es otro [y] no nos ha permitido comenzar con los talleres, pero formamos un grupo de chicos que comenzaron con 12, 13 años y lo mantuvimos duran 5 años. Se armó como un pequeño… nosotros le decimos *el grupo de jóvenes de Eslabón* porque es un grupo de chicos que llegó y hubo una masa de cinco gurises que se quedaron. Hoy por hoy, algunos de esos chicos están formando parte del elenco estable. Entonces, Eslabón continúa siendo un espacio de formación y referencia.

Estos "viejos eslabones", como dice que llaman a los fundadores, ¿hay alguno que se siga relacionando? Por más que no están en el día a día. ¿Se siguen relacionando de alguna forma? Participan en algún festejo, van a sus obras…

No, no siguen participando desde diferentes lugares. Bueno, Carlos, Nelson, Jorge, Oscar... desde diferentes lugares siguen participando de Eslabón, siguen formando parte... A ver, son parte de la historia del Teatro, obviamente. Bueno, "Carlitos" este año [(2020)] iba a empezar nuevamente los talleres de *clown*. Jorge y Nelson son nuestros representantes en la Asociación de [Teatros] del Interior, siguen vinculados... tal vez no desde el punto de vista más presencial, diario, en la gestión diaria del Teatro propiamente dicho, pero sí tiene un vínculo fundamental dentro del grupo.

¿Con qué frecuencia cambia el grupo?

¿Con qué frecuencia cambia el grupo? No, no es una frecuencia muy... ¿A qué te referís con "cambia"? ¿De gente? ¿Entra y sale gente?

Claro, integrantes que ingresan y se retiran.

No, nosotros siempre estamos abiertos a integrar nuevas personas al grupo. Eslabón nunca cierra las puertas al contrario. Necesitamos que siga siendo una fuerza viva, y para ser una fuerza viva tiene que haber gente que así lo mueva. Entonces, nosotros siempre estamos dispuestos a integrar a la gente que llega a Eslabón, a contarle cómo funcionamos y el que se quiera integrar: "Bienvenido sea", dentro de los procesos básicos, dentro de la integración a cualquier grupo que tiene tantos años funcionando. Y en realidad, hoy por, hoy, somos 10, nueve, y hace muchos años que somos los mismos

nueve. Hay un núcleo grueso que es el que poco cambia, podrán irse algunos, podrán venir otros, pero eso no se da con una frecuencia muy asidua. No nos pasa que se integra a cada rato gente y se va [a] cada rato gente. No, no. Ahora, esto que te decía se integraron dos...

Compañeras

Pero después de cuatro años del taller, estuvieron cuatro años, las invitamos a formar parte, no solamente porque nos interesa renovar el elenco también sino porque las chicas tiene unas condiciones artísticas muy importantes [(énfasis)] y aparte por la calidad humana que tienen también. Nosotros somos en ese sentido muy cuidadosos y muy celosos de ver quien entra también, ¿no? A ver... es un integrante nuevo a la familia que llega. Una familia constituida de hace muchísimos años, entonces, vos cuando invitás a alguien a formar parte de tu familia estás realmente seguro de que más o menos van por el mismo lugar que van todos. No tenemos un movimiento de gente muy grande, somos básicamente siempre los mismos, algunos más, unos menos [pero somos] básicamente los mismos.

¿De esos relacionamientos, ya me ha dado a entender que de esta "familia" han surgido amistades, han surgido parejas también como pasa en algunas compañías?

Sí, a ver... te estoy hablando del Eslabón del 2003 para adelante, con pinceladas del 2003 para atrás... volviendo un poco a la pregunta anterior, si me preguntás "¿En qué se mantiene el elenco [en comparación] con el de ahora?" Y no, el único que está es Leonel, Nelson, Jorge y "Carlitos". O sea, en realidad sí ha cambiado, pero ha ido mutando, cambiando en un proceso. No es [que] un día llegamos unos y se fueron los otros, ha sido todo un proceso. Y con respeto a esto que me preguntás: sí, Leonel [Dárdano] y "Teté" [(Teresa Sangiovanni)] se conocieron en Eslabón. Carlos [Sorriba] y Marta [Trabal] se conocieron en Eslabón. Sí, se han formado parejas, pero del Eslabón de hace 30 años, ¿no? 35. Y hoy por hoy no hay una pareja nueva formada, pero sí, se han formado familias en torno a Eslabón.

¿Le han dicho alguna vez que formar parte de Teatro Eslabón "es una pérdida de tiempo" o "un gasto de dinero"?

No, particularmente no me la han dicho. Ni siquiera mi pareja que hace muchos años que estamos juntos y que ve cuál es mi compromiso para con el Eslabón. Obviamente, a ver... acá hay una realidad, hay gente que busca gente que le gusta más, hay gente que le gusta menos, y hay gente que está de acuerdo y hay gente que no está de acuerdo... vivimos, por suerte, en una democracia y cada uno es libre de elegir que ver, qué hacer,

qué grupo integrar, qué consumir, por suerte, ¿no? Pero nunca me han dicho que es una pérdida de tiempo, particularmente no he tenido ese tipo de apreciaciones. No dudo que hay gente que lo piense, sí. Nos han dicho: "¿Para qué sirve esto?, ¿qué les aporta?" Lo que pasa que cada uno ve lo que le aporta desde cada lado, hay gente que los aportes los mide más desde el punto de vista económico, hay gente que los mide más desde el punto de vista social, desde el punto de vista personal, en fin. Pero no, nunca me han dicho [ni] me han preguntado si es una pérdida de tiempo, particularmente no. Por suerte, ¿no?

Cuando uno piensa que trabaja y se avoca a algo siempre está ese estereotipo, por decirlo de alguna forma, de trabajo es igual a remuneración económica, que no siempre va de la mano.

En mi caso no, quizás hay gente con la cual me vinculo que lo piensa y no me lo dice. Estoy más segura [de] que viene por ahí (risas). Porque hay gente que no tiene por qué entender y está bien. Porque el gusto hacia el arte no es el mismo entonces o no nos mueven las mismas cosas. Estoy segura [de] que hay gente que lo piensa, pero no se ha animado a decírmelo porque ve cuál es mi gusto para con el teatro. Pero, a ver... tampoco pensemos... tampoco veamos mal vivir del arte. Voy a hacer una reflexión. Nosotros es algo que con Eslabón venimos peleando hace muchos años la posibilidad de vivir de lo que hacemos. Lamentablemente en nuestro país difícil del arte, de cualquier rama artística salvo que estés en una compañía con mucho movimiento de dinero, una compañía con otro caudal de público o pertenezcas a un elenco municipal o a un elenco público. Nosotros en Eslabón ha sido una larga discusión ese tema, discusión en el buen sentido, ¿no? Que venimos teniendo, de hecho lo hemos hecho muchas veces... cuando nosotros hacemos... todo lo que ingresa a Eslabón por concepto de entrada, por concepto de convenios, por concepto de socios es básicamente para mantener la sala. O sea, nosotros no vemos un mango[819] de todo eso. Pero nos hemos podido permitir ciertas licencias, de decir, bueno, no sé, una tontería, ¿no? Salir de un estreno y decir: "Esta noche la pizza la pagamos con las arcas del Teatro", por decirlo de alguna manera. De alguna forma, [es] decir: "No nos da para vivir de lo que hacemos, porque es la realidad, porque toda [el dinero] va [volcado] a mantener la sala, que ahí es una de las cuestiones que tiene mantener una sala, ¿no?" Porque nosotros si no tuviéramos un espacio, todo lo que cobramos lo dividimos entre los actores y estamos viviendo de lo

[819] El término *mango* se utiliza, en este contexto, como sinónimo de dinero.

que hacemos. Pero no tenemos la facilidad de tener un espacio para ensayar, un espacio para encontrarnos, un espacio para hacer teatro y para estar vinculados a las artes. Nosotros ni la comunidad. Porque Eslabón no es solo [un] espacio artístico cerrado al grupo que lo integra. En nuestra sala, hoy por hoy, tenemos un convenio con el Municipio, donde el Municipio nos da un dinero mensual y nosotros le abrimos las puertas a actividades del Municipio. Lo hemos hecho en otros momentos con otras organizaciones sociales, lo hemos hecho con empresas. O sea, la sala de Teatro Eslabón no está cerrada al núcleo que la gestiona sino por el contrario, siempre pretendió ser un espacio abierto a la comunidad. Y, en realidad, siempre hemos pensado: "¿Cuándo vamos a vivir de lo que hacemos?", ¿no? ¿Cuándo nos va a dar para tener un ingreso nosotros? Porque también es trabajo lo que estamos haciendo, o sea, estamos laburando. El arte, la cultura, es uno de los motores que parece que no, pero mueve más mercado. En Uruguay y en el mundo.

Un claro ejemplo es la actual [emergencia sanitaria a raíz] del Covid-19, ¿no? En esta cuarentena estamos entretenidos, por decirlo de alguna forma. Es casi imposible… No, es imposible vivir sin el arte. El arte en todas sus expresiones: teatro, literatura, cine... Claramente mueve toda una industria.

Claro, es toda una industria. Y, sin embargo, es una las industrias, la industria cultural, es una de las industrias con menos reconocimiento monetario. Cuando hablemos de la industria cultural [pensemos] solamente [en] el actor, el director... si no todo lo que hay detrás porque uno muchas veces piensa en los actores, en los directores, en los vestuaristas, en fin, quienes componen es producto artístico. Pero detrás hay un mundo que también se mueve porque el vestuarista necesita de una persona que le confeccione, que por lo general no está vinculada al arte, es una persona equis que cose, que confecciona los vestuarios. Y a su vez, esa gente mientras está rodando necesita comer, entonces hay una empresa de comida que le proporciona la comida a..., ¿no? Es mucho lo que detrás se mueve, no es solamente quienes componen en producto artístico o los hacedores de ese producto artístico en general. La cultura da recursos a muchos niveles, que eso tampoco se ve. Ese estudio lo tiene la Dirección Nacional de Cultura que está muy bueno. Mirá, lo tenía impreso, que te lo voy a pasar. Justamente [trata de] eso, ¿no? La industria cultural, la cantidad de trabajo que genera. El carnaval, el carnaval es uno de los movimientos culturales que más laburo genera.

Trabajan todo el año para eso.

Trabajando todo el año y trabajan mucha gente, porque trabaja el del carrito que se pone para vender los panchos, trabaja la persona que confecciona los vestuarios, trabaja el electricista que hace las conexiones, es mucha la gente que trabaja. Y a veces, eso no se logra ver en el colectivo. Y en un grupo tan chico como Eslabón, donde los ingresos son solamente para mantener el espacio, es una de las discusiones que tenemos, y te genera [esa dualidad]: ¿está bien vivir de lo que hacemos? ¿Está bien cobrar cada uno de nosotros? Te lleva a esas preguntas, ¿no? Es una reflexión que no terminamos nunca de [cerrarla] porque es muy interesante. Vivir de lo que hacés te hace profesional, más allá de la calidad de tu producto. Terminás de ser profesional no solamente por la calidad, por la forma, sino también porque vivís de lo que hacés. Ahí es cuando te construís como profesional, en general. Y hoy Eslabón, los que estamos en Eslabón somos muy profesionales desde la calidad y del compromiso, pero no estamos pudiendo vivir de lo que hacemos, como el 90% de artistas del país (énfasis). No estamos exentos, somos uno más del montón (risas).

Veo que le llaman indistintamente Teatro Eslabón o Eslabón, ¿hay alguna otra palabra que manejen a nivel interno para denominar al Teatro?

No, no, no

¿Y alguna otra jerga así como la de "viejos eslabones" para referirse a los fundadores? A los nuevos [integrantes], ¿les [denominan] de alguna manera [en particular]?

Ah, bueno, los viejos y los nuevos, los nuevos que no somos tan nuevos. Los nuevos sí, los nuevos y los viejos, ahora nosotros los que hace mucho tiempo que estamos ya pasamos a ser parte de los viejos porque tenemos gurises nuevos. Los gurises nuevos. Sí, se da, pero creo [que] como en todo [equipo]. ¿Pero una forma de llamarnos interna? No, no. Por lo menos no me doy cuenta.

Vamos a abordar otra área de preguntas que se relaciona más con el Teatro como productor de espectáculos, la lógica de las obras. ¿Durante cuántos meses ensayan una obra?

Y bueno, depende. Algunas se ensayan más otras se ensayan menos, depende del tiempo que tengamos para estrenar y de la complejidad del espectáculo, hay algunas obras que son más complejas, no porque sea más complejo el texto. Nosotros por lo general lo que intentamos hacer es tomarnos el tiempo para analizar la obra desde el punto de vista artístico, desde el punto de vista literario. Somos muy... cuando elegimos

un texto estamos un tiempo, nos tomamos un tiempo para analizar la obra. Si tenemos la oportunidad de contactarnos con el director para trabajarla en conjunto, trabajarla en conjunto no, para trabajar algunas áreas del texto, lo hacemos. Eso depende mucho... hay otras obras que las hemos tenido que sacar en poco tiempo porque teníamos algún tiempo de apremio con el estreno, ya sea porque se nos venía algún festival o porque nos teníamos que apresurarnos con el tiempo de estreno. A ver... promedialmente estamos entre tres y cuatro meses un espectáculo, eso puede variar en función de la complejidad de texto, de la disponibilidad que nosotros estamos teniendo también porque a veces son tiempos más complejos y por algún motivo tenés que suspender algún ensayo o algo de eso, y eso nos alarga un poco el tiempo. Pero promedialmente entre tres y cuatro meses lo que estamos ensayando una obra.

¿Y en cartelera cuánto tiempo está?

Y más o menos lo mismo. Unos tres meses más o menos. Dependiendo mucho también de cómo se dé la afluencia de público. Por lo general son doce funciones, mínimo, lo que nos proponemos hacer con cada uno de los espectáculos.

¿Estas funciones son siempre en su sala o van a otras?

Doce funciones en nuestra sala, sí, sí. Después del estreno, doce funciones en nuestra sala. Después, todas las salidas que podamos tener bienvenidas sean.

¿Las salidas a otras salas las deciden ustedes? ¿Cómo funciona?

Por lo general nos invitan, nos invitan, nos contratan. Nos invitan de otras salas o surgen festivales y nos anotamos a festivales, eso es un poco variado también. Por lo general nos invitan de otras salas o formamos parte de algún proyecto con otros grupos de teatro, proyecto de intercambio y de circulación, o algún festival que va surgiendo.

¿Qué festivales hay en Uruguay? Está la Bienal de Teatros del Interior…

Sí, en realidad son los Encuentros regionales de Teatros del Interior. Ese es el festival principal que tiene el teatro del interior, que se da cada dos años. Primero se hace un Encuentro regional de Teatros del Interior en cuatro regiones del país. Se presentan la mayoría de los grupos afiliados a ATI y en esos encuentros hay un jurado que luego selecciona los nueve mejores espectáculos para el encuentro Bienal de [Teatros] del Interior, que generalmente se hace en Paysandú y de allí salen los nominados para los [Premios] Florencio para teatro del interior. O sea, un poco lo que te decía hoy de esta diferencia entre teatro [nacional y del interior]. Los Premios Florencio se entregan anualmente, todos los años, pero por alguna razón que no sabemos, mejor dicho sí sabemos el motivo, al teatro del interior se le entregan cada dos.

¿Cuál sería ese motivo?

El motivo es que los críticos del teatro del interior… Los Premios Florencio los entrega la ACTU, la Asociación de críticos [teatrales] del Uruguay, los críticos del teatro del Uruguay no salen al interior a ver teatro, esa es la realidad. La realidad es que los críticos en el único momento que salen a ver teatro del interior es [en] la Bienal [de Teatros del Interior] y [los Encuentros] regionales. En los encuentros regionales [de teatros del interior] y [bienal de teatros del interior]. Sobre todo en la bienal. Por lo general los críticos de la regional son actores o gente de reconocida trayectoria en teatro, esos son por general el jurado de los Encuentros regionales [de Teatros del Interior]. Y sí, [en] el encuentro bienal [de teatros] del interior el jurado son miembros de la ACTU porque son quien tiene la potestad de entregar los Premios Florencio. Y la realidad es que en otro momento de la vida los críticos no se mueven de Montevideo. Esa es la realidad, y no hay críticos que formen parte de ACTU que sean del interior.

¿Es una [debilidad] del sistema teatral?

Sí, es algo que desde el teatro del interior venimos haciendo saber, ¿no? O sea... y te cuento otra que es peor. Hasta hace un par de años, dos o tres entregas de Premios Florencio… [Los Premios] Florencio no sé si vos lo conocés, es una estatuilla que simboliza el mechón de Florencio Sánchez y el ojo de lo que sería…, ¿no? Esa es la estatuilla, el premio Florencio. Hasta tres entregas del [teatro del] interior atrás, al teatro del interior no se le daba la estatuilla, se le daba una placa (pausa). Sí, se le daba una placa. Y, hasta hace dos entregas atrás, al teatro del interior solamente se le entregaba a Mejor Espectáculo del interior.

Ah, ¿no participaban en todas categorías o ternas?

De las diferentes ternas no. No había ni Mejor Actor ni Mejor Actriz ni nada por el estilo. Hoy por hoy se le entrega al Teatro del Interior: Mejor Actor, Mejor Actriz, Mejor Director, Mejor Espectáculo pero del interior (énfasis). No estamos hablando de un teatro [nacional]. O sea, está Mejor Actor del interior y Mejor Actor de Montevideo, que tampoco se le llama Mejor Actor de Montevideo, se le llama Mejor Actor nacional. Ahí es donde te das cuenta [de] que no está concebido el teatro como un teatro único. Porque si es Mejor Actor, es Mejor Actor del país, ya sea de Montevideo, del interior o de donde fuera, ¿no? No, nosotros en la categoría tenemos Mejor Actor del interior, y después está el Mejor Actor o [la] Mejor Actriz o el Mejor Director.

¿Cómo una subcategoría?

Exactamente, y los rubros técnicos en el interior parece que no existen. Ni Mejor Iluminación, Mejor... eso no existe nada. Para la ACTU, ¿no? Para la Asociación de críticos [teatrales] del Uruguay (énfasis).

Debería ser de Montevideo...

Sí, claro, debería ser de Montevideo, porque la realidad es esa.

¿Hay algún otro festival además del que organiza ATI?

Bueno, después hay a nivel del interior está el Festival del Litoral que es un festival que lo organizan los grupos de teatro del litoral, más básicamente Paysandú, Soriano, Río Negro, Salto. Está el festival de grupo del litoral. Después está el Festival de teatro Perimetral que está organizado por la gente de la CGTC, la Coordinadora General de Teatro de la Costa, y la gente de La Sala de Las Piedras, [estos] como festivales a nivel del interior, ¿no? El Festival de Teatro del Litoral, el perimetral… puede haber otro que me lo esté perdiendo [de nombrar] por ahí.

¿Cómo se llama [la Coordinadora] de la Costa?

En Canelones está la CGTC que es la Coordinadora General de teatro de la Costa que es una organización parecida a la ATI, relativamente nueva, que nuclea a los grupos de teatro de la Costa. De la Costa de Canelones. De la Costa de Canelones, Maldonado y Rocha. Es una organización parecida a la ATI pero a nivel de la Costa. Ahí te puedo pasar el contacto también del presidente de CGTC que también es muy interesante lo que ellos están haciendo.

¿Ellos trabajan en conjunto con la ATI o están separados?

Sí, muchos de esos grupos forman parte de ATI.

¿Cómo es la elección de textos? Leonel me comentó que intentan que el texto transmita un mensaje que sea fructífero, es decir, que sirva de algo, que no sea vacío. Pero, ¿quién [o quienes] llevan a cabo la elección?

Por lo general lo hacemos entre todos, todos llevamos textos estamos un tiempo, nos ha llevado dos meses tal vez elegir un texto. Lo que hacemos generalmente es todos llevamos lo que a cada uno nos parece más o menos interesante, lo llevamos, lo leemos entre todos y después hacemos una votación o a veces hay una decisión unánime decir: "Este es el que nos gusta más", a veces está dividido. Lo hacemos un poco a votación, pero sí lo que siempre buscamos en un texto es que nos transmita ganas de decir algo, que el texto nos atrape por la temática. Muchas veces nos planteamos a la hora de elegir un texto de qué queremos hablar, qué queremos decir, ¿no? Sobre qué queremos

trabajar. Pero generalmente la elección es eso, nos lleva mucho tiempo, leemos muchísimo. Hemos llegado leer 40 obras de teatro antes de elegir una, o sea, a veces una demencia. Porque a veces [decimos]: "Yo encontré este que me encantó", "Y yo encontré este que me encantó". Y leemos y leemos… Y en un momento decimos: "Ta, vamos a dejar de leer, tenemos una gama de 30 obras, vamos a elegir una si no nos pasamos el año leyendo" (risas).

Los temas que generalmente intentan transmitir, ¿son temáticas sociales? O sea, de reflexión social o...

Lo que pasa que toda obra de teatro está, de alguna manera, cruzada por un tema social. No nos paramos en ninguna categoría. Para decir: "Esta vez queremos hablar de esto", nunca elegimos un texto desde ese punto de vista. Primero por lo general leemos y decimos: "De todo esto, ¿de qué queremos...?" Que tampoco es opinar, ojo. El teatro muestra, no opina. Muestra desde otro punto de vista, desde otra artista, ¿no? Pero nos proponemos decir: "Bueno, el 2019 vamos a hablar de la violencia de género". No. Obviamente toda obra de teatro está cruzada por un contexto social y hemos encontrado textos muy antiguos con una vigencia al contexto social muy actual. Pasa, por ejemplo, con Florencio Sánchez, las cosas que Florencio Sánchez escribía en su momento de las cuales criticaba el contexto social hoy por hoy tienen muchas similitudes con algunas cosas que estamos viviendo. Pasa con [William] Shakespeare, Shakespeare era un visionario porque cualquier texto [suyo] no podés evitar vincularlo con la actualidad.

Es atemporal, por decirlo de alguna forma.

Hay autores que son completamente atemporales. Hay autores que son completamente atemporales.

¿Cómo se designa quienes van a ser los actores y quienes del equipo técnico? Leonel [Dárdano] comentaba que hay personas que ya están definidas para el equipo técnico, pero que si se necesita un actor [suben al escenario] y se busca a alguien [que realice esa tarea técnica]. ¿Cómo se hace esa elección? ¿Depende de los personajes [a interpretar]?

Por lo general el reparto lo hace Leonel. Es quien tiene la potestad de hacer el reparto. También lo que nos pasa es que tenemos una realidad... lo que nos ha pasado en el último tiempo es tratar de buscar textos que vayan acorde a la realidad de actores y actrices que tenemos en Eslabón. Hoy en Eslabón la mayoría de las actrices somos mujeres (risas). Hemos tenido ganas de hacer un montón de textos hiperinteresantes, pero claro, la falta de actores hombres nos ha condicionado, esa es la verdad. Hemos

invitado, apelamos a invitar a algún actor que ha formado parte del elenco o amigo. En fin. Pero lo que nos pasa que últimamente nos hemos tenido que adaptar a la realidad de personas que somos en el teatro y que básicamente somos actrices. Que eso nos ha condicionado un poco a la hora de elegir, eso es real. Pero después [la elección del] reparto [la] hace Leonel.

¿Las elecciones generan algún tipo de desconformidad? "Esta persona viene actuando hace cuatro temporadas y yo no" o generalmente se entiende que es la mejor decisión.

Sí, no, no, nos pasa eso. Por suerte no nos pasa eso porque no hay... la concepción que tenemos nosotros del teatro y básicamente de Eslabón es el tratar de generar productos más allá del... no hay "divismos". Estamos todos a un mismo nivel, luchamos todos de forma tan paralela que no... Es increíble. Porque a nosotros mismos nos pasa que a veces nos encontramos en algunos lugares que decimos: "Pa'". Pero no, no, no nos damos lugar a generar ese tipo de cosas. Como somos tan poquitos también siempre hay algo para hacer. Y como somos tan autodidactas, en el rubro técnico sobre todo, ¿no? Nos sentamos a incursionar. A ver, cuando te toca estar arriba del escenario "Bárbaro, genial" y cuando te toca estar en un rubro técnico también. Porque aprendes un montón. Lo que pasa que nosotros concebimos el... cuando concebimos un espectáculo no lo concebimos solamente desde el punto de vista de la actuación. Cuando vos concebís un producto artístico y tenés que concebirlo desde todos los puntos de vista, técnicos y de actuación. Entonces, todo formamos parte de ese mismo producto artístico. Y todos queremos que ese producto artístico salga. El motor que nos mueve es generar más allá del arte en general. A ver, todos estamos ahí porque queremos hacer teatro y esa es la realidad y lo que nos mueve es generar productos artísticos. Y como todos queremos que salga todos salimos a lo que venga. Cuando hay que actuar se actúa y cuando hacer luces se hace. Y eso, Leonel como director de ese producto artístico tiene la capacidad de ser una persona con mucha apertura. Entonces, siempre te da lugar a proponer. Entonces, nunca te aburrís. Porque me ha tocado hacer luces y "Leo" [(Leonel)] me ha dejado la propuesta de la planta de luces a mi criterio después obviamente él con su concepción artística y estética y escénica te dirá "Esto va, esto no va". Pero no es un tipo que te diga: "Vos sentate ahí, tenés que hacer esto". Al contrario. Entonces, siempre estás a gusto, porque siempre estás creando. El proceso creativo no se te corta en ningún rubro. Ni en la actuación, ni en la parte técnica, ni en el sonido, ni en las luces, ni en la escenografía ni en nada todos tenemos la oportunidad de proponer y de crear. Entonces,

ahí es donde está el motor fundamental, ¿no? No hay nunca, nunca se coarta la capacidad de creación. Desde ningún punto de vista.

Cuando dice que son autodidactas, ¿se refiere a qué cada uno busca información del rubro que le tocó o Leonel [Dárdano] conoce de eso y les "da una mano"?

Leonel es una caja de Pandora, Leonel [sabe] de todo. Es un tipo que es increíble la capacidad de conocimiento que tiene. Es inagotable. El tipo te habla de escenografía, te habla de luces, te habla de... es como, no me deja de sorprenderme la capacidad de conocimiento que tiene. A todo nivel. Es como de otro plantea ese hombre (risas), realmente. Es muy culto. Pero es muy culto y es muy generoso a la hora de compartir su cultura. Es un tipo que sabe mucho de arte, de música, de iluminación, de vestuario, de tela, de lo que le preguntes el tipo sabe. De literatura, es un [hombre] hiperculto y es una maravilla trabajar con él porque no parás de aprender nunca. Nunca parás de aprender con él. Entonces, por eso digo que Eslabón ha sido [mi escuela]... y como está Leonel, está cada uno de nosotros. Leonel porque es un mentor a nivel general, ¿no? Pero después hay compañeros que saben. Tenemos a Caren, por ejemplo, que ella es nuestra escenógrafa y vestuarista y es divino con ella también porque es una persona que sabe muchísimo del área. Y eso, son muy generosos en su compartir la información, entonces estás contrastantemente aprendiendo. Y después sí obviamente cada uno hemos ido aprendiendo, nos hemos formado también, hemos tenido grandes iluminadores que han venido a hacer sus puestas de luces. Hemos tenido grandes músicos que han venido a hacer sus puestas de sonido. Recuerdo en *Pericas,* cuando el espectáculo *Pericas,* que lo estrenamos en el año 2007, Fernando Ulivi, que es un importante músico de nuestro país fue quien nos hizo la música para *Pericas* entonces aprendimos muchísimo con él. Después, Adán Torres que es un escenógrafo que vive en España, ya ahí te estoy nombrando gente también que ha pasado por Eslabón. Adán Torres fue quien nos hizo la escenografía de *La grande, el depósito de los olvidados* y también, es un escenógrafo de puta madre y nos ha hecho escenografías para Eslabón. Con esa gente nos hemos formado también, ¿no? Carlos Torres, un iluminador que, está fallecido, fue uno de los grandes iluminadores que tuvo el Teatro Circular y el Teatro Solís. Juan José Ferragut, [también]. Han venido a hacer sus puestas de luces y hemos tenido formación con ellos. Por eso, autodidactas a la hora de generar una puesta o de manejar una consola o de manejar un foco, pero sí hemos tenido la oportunidad de trabajar con grandes que han llegado a [Eslabón], que los hemos invitado a trabajar con nosotros y han aceptado

desde la mejor y nos han enseñado muchísimo también, ¿no? De hecho son los que han dejado el conocimiento más técnico.

¿Estos conocimientos se transmiten a medida que ellos trabajan o a la vez de trabajar [les brindaban un curso o taller]?

Sí, hemos tenido formación más técnica específica y hemos trabajado. Particularmente que me tocó hacer las luces, la iluminación en *Pericas*, Carlos Torres armó la planta, la puesta de escena, la puesta de luces, la hizo él, la diagramó él, yo operaba. Trabajé muchísimo y aprendí muchísimo de iluminación con él. Y por momentos lo iba haciendo mientras íbamos trabajando y por momentos y le iba preguntando y tuvimos más cuestiones de clase, ¿no? Conmigo particularmente, que estaba haciendo en ese momento las luces, pero después a nivel general, se va dando en función del trabajo o una instancia específica que nosotros elegimos, ¿no?

Siguiendo con el tema de la sala, ¿las butacas son numeradas o es indistinto?

No

¿Cómo se pueden adquirir las entradas? ¿Solamente en la boletería? ¿Ustedes las pueden vender a conocidos o forman parte de Tickantel, RED UTS?

No, no, no, no, por una cuestión de costos básicamente y de margen. Fíjate que nuestra sala tiene una capacidad de 74 personas, una sala bastante chica. Lo que hacemos es trabajar con un sistema de reservas. Ponemos a reserva las entradas y después la retira en boletería. Ese es el sistema que usamos.

¿Forman parte de Socio Espectacular?

Fuimos, formamos para durante mucho tiempo. Mucho tiempo estuvimos formando parte de Socio Espectacular en el circuito hasta que Socio Espectacular hizo un recorte y le quitó a la mayoría de los grupos de teatro del interior. O sea, Socio Espectacular nos daba un aporte mensual y nosotros teníamos los descuentos correspondientes a las personas, a los socios espectaculares. Hace cuestión de tres años, dos, tres años atrás, Socio Espectacular decidió hacer un recorte de presupuesto y le quitó el apoyo a los grupos de teatro del interior.

¿Y esos socios espectaculares se transformaron en socios o espectadores de las obras o una vez que el convenio con Socio Espectacular terminó se deslindaron?

El beneficio se deslindó.

Claro, ¿pero las personas?

No, no, no, no necesariamente. Algunos de ellos, algunos socios espectaculares se hicieron socios del teatro porque el beneficio era básicamente el mismo. Ser socio del

Teatro y ser Socio Espectacular. Claro, Socio Espectacular tener mucho más beneficios por otro lado, ¿no? Nosotros [brindamos] una sala que tenía el beneficio de Socio Espectacular. Algunos se hicieron socios del Teatro y otros siguen viviendo en función del interés del espectáculo de turno.

¿Cómo miden el alcance que tienen las obras? ¿Por cantidad de espectadores, por nominaciones y premios, o si logran presentarse en otras salas? ¿Cómo miden el éxito, el alcance de sus obras?

Y por lo general se mide en cantidad... a veces, lo que pasa es que hay como... (pausa) No sé si nos hemos puesto a medir el éxito en realidad (risas). No, bueno, no decimos que una obra fue buena o mala en función de la cantidad del público. A ver... hay una cosa que es real y es que nosotros no hacemos obras para el público le guste. Bueno, a ver... ¿Cómo lo explico sin que suene [mal]? Nosotros hacemos las obras desde nuestra convicción, cuando elegimos un texto lo hacemos no para decir: "Este texto va a traer mucha gente", sino desde el punto de vista de ¿qué queremos nosotros?, ¿qué elegimos nosotros?, ¿qué queremos decir?, ¿qué queremos mostrar?, ¿qué queremos representar?, ¿qué nos mueve? En realidad, no es que a la hora de elegir un texto tenemos presente el si le va a gustar o no le va a gustar al público. Hay obras que les gustan más y obras que les gustan menos, eso es clarísimo. Pero por lo general, si tenemos que tomar un factor para medir una variable para medir el éxito y sí se puede medir en la cantidad de público que asiste a las funciones. Lo que pasa que no es el éxito lo que medimos... (pausa, piensa). No tenemos [la costumbre] al final de cada obra [preguntarnos] cómo nos fue, ¿cuál es el éxito? Si tuviéramos que medir el éxito diría que la variable que utilizaríamos sería es la cantidad de público que asiste a cada una de las funciones o el total al final. Me queda un poco raro porque medir el éxito no es algo que por lo menos me proponga.

O el alcance, como había dicho, puede ser.

Sí, sí, sí, creo que el termómetro es público, la cantidad de público que vieron la obra al final de la temporada.

¿No miden si la obra logró plasmar lo que ustedes querían? ¿O lo charlan [al menos]?

Sí, lo que el público te dice después de la obra es un termómetro, ¿no? Pero lo que pasa que claro siempre... a ver... hay una realidad cuando al público le gusta está genial, está buenísimo. Pero lo que pasa que claro es tan subjetivo el arte, es tan subjetivo el gusto que para vos te puede parecer una obra maravillosa y al público le puede parecer una

cagada. Y está bien. Porque así es el arte. No medimos el éxito en gustos. A veces, hay gente que se va diciendo: "No me gustó nada" y al tiempo vuelve a verla porque necesita entenderla de otra forma (risas). Pero... pero sí... (pausa) Creo que la asistencia de público a las obras puede ser una variable.

Vamos a abordar el tema de la sala, ¿sabe desde qué año la alquilan?

Ahí donde está...

No, no, ¿desde qué año ofrecen la sala a otros artistas?

Por eso, Eslabón nació el 12 de octubre del 84, el grupo. Si mal no recuerdo empezó con una sala... hubo dos instancias de sala. La primera sala de Eslabón que fue en [las calles Baltasar] Brum y [Juan] Zorrilla [de San Martín], ahí Eslabón tuvo su primera sala. Y donde estamos hoy... le preguntaba ese dato a "Leo" el otro día, creo que donde estamos ahora, en Batlle y Ordóñez, y capaz que hace más de 25 años que sala está ahí.

Claro, pero mi pregunta era ¿desde qué año ofrecen el servicio para que otros artistas puedan presentarse en su sala?

Ah... desde que Eslabón tuvo sala. Siempre que Eslabón tuvo un espacio fue abierto para espectáculos propios... porque necesitás tenerlo abierto para poder generar ingresos también. O sea, no te podés mantener solo... fijate que nosotros una producción al año y tenemos una masa de socios de cien socios. Vos a esos socios tenés que brindarle actividad. Entonces, siempre estuvo abierto, desde que Eslabón tuvo una sala, siempre fue abierta a la llegada de otros espectáculos. Siempre se tomó como espacio cultural abierto. No solamente era una sala para ensayar y presentar sus productos, sino que era un espacio cultural abierto a la comunidad. O sea, desde el momento que vos tenés socios, tenés que brindarle actividad, propia o invitada, pero actividad al fin.

¿El alquiler de la sala para terceros incluye solamente el espacio físico o puede incluir el espacio físico y los servicios técnicos?

Nosotros generalmente trabajamos a *bordereau*. Cuando son espectáculos que vienen trabajaremos con el sistema de *bordereau*, que un porcentaje, ¿ta? Un porcentaje de la venta de entradas. Cuando alquilamos la sala a un grupo de danza que quiere hacer su muestra de fin de año, cuando alquilamos la sala se la alquilamos con todo, con espacio, los técnicos, todo. La alquilamos con todo. Por lo general cuando traemos producciones artísticas vamos a *bordereau*, a *bordereau* de la venta de entradas. Cuando nos piden alquilar la sala puntualmente para algo específico, sí la alquilamos con todos los beneficios, con todo lo que conlleva la sala, nosotros incluidos adentro (risas).

¿Las [áreas artísticas] que generalmente alquilan la sala son música, danza [y] teatro?

Todos: música, danza, teatro, literatura. Hemos tenido un momento de presentaciones de libros en Eslabón. A ver, que muchos de ellos son invitados por nosotros también. En fin. Las ramas artísticas, todas. Exposiciones plásticas.

¿Poseen algún tipo de requisito a la hora de aceptar o seleccionar artistas?

No, por lo general el requisito básico es el *bordereau*. Es bueno, cuando un artista nos hace llegar su propuesta porque quiere llegar a la sala de Teatro Eslabón, es decirle "Bueno, nosotros trabajamos de esta forma". Y después puede ver algún condicionante técnico porque precisan algún tipo de... Por ejemplo, nos pasa sobre todo con la música que muchos grupos que llegan necesitan de una amplificación que Eslabón no la tiene. Eslabón no tiene esta amplificación y ellos se traen su amplificación. No hay problema. Pero como requisitos son... más que requisitos son las condicionantes características de la sala, ¿no? Del espacio propiamente dicho, el equipamiento técnico, las medidas del escenario, en fin.

Me refería a que quizás había algún requisito, por ejemplo, que fueran canarios o fines a tal corriente...

No, no, no. De ese tipo no, ninguna. Se puede dar más por cuestiones técnicas, de ese otro tipo, requisito, no. Lo que puede condicionar las disponibilidades técnicas, lo que puede llegar a condicionar que un espectáculo venga o no.

¿Podría nombrar algún artista destacado que haya participado en cualquier de estas modalidades?

Y un poco lo que te decía hoy. Estuvo La Tabaré, estuvo Tabaré Rivero, estuvo "Pepe" Vázquez [e] Imilce Viñas. De hecho "Pepe" Vázquez iba a estar ahora en abril también, que tuvimos que suspender la función por el tema de la emergencia sanitaria. Ha estado Petru Valensky, ha estado... (piensa). Claudia Rossi, que es actriz de la Comedia Nacional. ¿Quién más? (piensa) Leo Maslíah [(compositor, cantante y escritor)], ha estado Leo Maslíah (silencio, piensa, risas). Ha habido ya te digo un montón, pero han sido unos cuantos. Ha estado... (pausa larga, piensa). [Ellos son los] más renombrados, ¿no? [Marcelo] Fito Galli [(actor)], que estuvo en el espectáculo con Petru [Valensky]. No me acuerdo de más ahora. Leonel te puede dar mucho más dato, que tiene mucha más memoria y también para atrás, más artistas que suman. Estoy pensando en 2003 en adelante.

¿Qué cantidad de actividades se organizan mensualmente? ¿O qué días?

Nosotros tenemos un cronograma de ensayos, cuando estamos ensayando un espectáculo. Nosotros siempre nos reunimos dos veces a la semana, cuando estamos en ensayo nos reunimos tres veces a la semana. Después actividad general últimamente estamos tratando de tener la mayoría fines de semana con espectáculos propios e invitados y después tenemos, como te decía, convenio con el Municipio de Canelones entonces una vez al mes generamos una instancia conversatorio con el Municipio de Canelones de diferentes temáticas. Y después tenemos talleres por general en el año electivo la sala abierta está prácticamente todos los días de la semana. Ya sea por talleres, ya sea por ensayos por reuniones, la sala está abierta, o por funciones. La sala está abierta prácticamente toda la semana porque los talleres se dictan tres veces a la semana, porque son diferentes talleres: taller de niños, taller adolescentes, taller de adultos y ahora iba a estar este taller de *clown* de Carlos. Estamos hablando de cuatro talleres durante tres días, son cuatro veces a la semana, [más] las reuniones estamos hablando que de los siete días seis, por lo menos, está abierta la sala. En un año como [el actual (2020)] el contexto es otro, ¿no?

Habló un poco sobre qué talleres se dictan. Leonel [Dárdano] comentaba que se han dictado siempre, algunos [años] unos, otros años otros, dependiendo de los cupos y de los interesados que haya.

La convocatoria, sí

¿Qué duración tienen los talleres?

¿En el año? Son anuales, comienzan en marzo y terminan en diciembre.

¿Hay diferentes niveles o es siempre un único nivel?

No, ahí dependiendo de si el grupo se mantiene estable. Un poco lo que contaba hoy del taller de adolescentes. El taller de adolescentes que comenzamos con "Fede" que nos pasó que un grupo, un núcleo del taller, que se mantuvo. Entonces, teníamos adolescentes nuevos que se anotaban al taller, pero claro no los podemos poner con gurises que hacía tres años que ya venían en taller porque nos íbamos a volver locos, vos tenés que ir avanzando en el conocimiento. Entonces, el año pasado [(2019)], por ejemplo, se dio que tuvimos dos talleres para teatro adolescente de forma paralela. Pero por lo general lo que pasa es, hoy ese grupo de gurises que estaba en el taller de adolescentes ya está, ya hace 5 años que estuvieron ahí y la idea es que este año [(2020)] empezaran en taller de adultos que lo de Leonel, que tiene otro nivel de conocimiento y de aprendizaje. Se encara desde otro lado, ¿no? Pero va dependiendo un

poco... si todos los años tenés gente distinta y empezás siempre de cero. Ahora si tenés un núcleo que se te mantiene sí vas cambiando, en un momento tenés que hacer... después de dos años no podés poner gente que recién comienza con gente que ya hace dos años que está los talleres. Entonces, ahí se te fracciona, por decirlo de alguna forma (pausa). Y lo que pasa, por ejemplo, con el taller de niños es que los gurises que arrancaron siete, ocho, nueve años y hacen tres, cuatro años que están ya no van más al taller de niños, pasan al de taller de adolescentes.

¿El taller de niños quién lo dicta?

Carolina

El de adolescentes, Federico [Rodríguez] y usted. Y el de adultos, Leonel [Dárdano].

Leonel [Dárdano] y Lucía [Montenegro]. Este año [(2020)] lo iban a dictar Carolina [Pereyra] el de niños, Lucía [Montenegro] el de adolescentes. Porque "Fede" [Rodríguez] y yo este año ya no por cuestiones laborales no nos da el tiempo para tomar el taller. Entonces, Lucía [Montenegro] iba a tomar el de adolescentes y Leonel [Dárdano] iba a tomar el de adultos y "Carlitos" [Sorriba] iba a dar el taller de humor y comedia.

¿Se necesita algún requisito para ingresar a los talleres?

No

¿O algún tipo de conocimiento previo?

No, hay un requisito básicamente de edad. Del taller de niños a partir de los siete porque tenés la necesidad de que los gurises sepan leer para poder encarar un texto. El taller de adolescentes va desde los 12 [años] hasta los 17 [años]. Y el taller de adultos va de los 18 [años] en adelante. Y el taller de humor y comedia era a partir de los 15 [años].

¿Qué costo tienen los cursos?

800 [pesos uruguayos] mensuales. Tienen una frecuencia de una vez por semana, dos horas.

¿Se extienden de marzo a diciembre?

De marzo a diciembre.

¿Qué cantidad de alumnos egresa aproximadamente por año?

Por lo general siempre vos tenés... nosotros nos proponemos decir: "Necesitamos un mínimo de ocho para poder empezar". ¿Por qué? Porque siempre sabés que un par se te quedan por el camino. Porque no le coinciden los horarios o en fin. Pero siempre tratamos de ponernos como [mínimo] ocho, es el mínimo para poder terminar con un

grupo lindo, ¿no? Y sí, ese es el promedio. Entre cuatro y seis personas son las que generalmente terminan los talleres.

¿Realizan una muestra final?

Sí, a fin de año se hace la muestra. Sí. En cada uno de los talleres hay una muestra al final.

¿Existe algún otro caso, además de las dos compañeras que ingresaron recientemente al elenco, que haya estado previamente en los cursos? Bueno, Federico y usted, también.

Nosotros sí (risas)

¿Alguien más?

Sí, hay gente que se acercó a los talleres. Después formó parte del elenco, se fue y volvió. Hay gente que se acercó directamente al elenco, pero son casos muy puntuales.

Cuando se acercan directamente al elenco, ¿cómo saben que tienen dotes para actuar o para ser técnico?

Lo que pasa que la gente que se ha acercado directamente al elenco es gente que ya viene trabajando en el Teatro. Sí. Por lo general se integran al elenco ya con una experiencia previa en teatro porque ya vienen trabajando o así, a partir de los talleres. Nos ha pasado que alguien caiga en paracaídas de la nada. Hemos tenido casos de esos y lo que ha pasado es que claro... para esa gente empezamos a hablar en un lenguaje completamente distante, ¿no? Te tiene que gustar mucho el teatro y tenés que tener muchas ganas de entrar. Lo que pasa que eso también, nosotros somos cuidadosos en ese sentido digo, por lo general, cuando alguien se quiere integrar al elenco primero le sugerimos que pase por los talleres, ¿no? Por lo menos para que tenga una experiencia previa, siempre y cuando sea alguien que no tiene una experiencia de trabajo. O si se quiere integrar al elenco lo invitamos, que venga sí, que conozca, que mire cómo trabajamos, que se interiorice. Pero si su objetivo es actuar primero tiene que pasar por una formación mínima.

¿Los alumnos generalmente también son espectadores o no necesariamente?

Sí, nosotros somos… incentivamos mucho eso. Para los alumnos de Eslabón generalmente cuando hay espectáculos. Para nuestras propias producciones siempre entran gratis y si son producciones invitadas, producciones de afuera, nada tenemos, siempre hacemos un beneficio especial. Porque teatro no solamente se aprende haciendo, sino viendo. Entonces, el espectador es fundamental. Y dentro de los talleres se generan como instancias para ir a ver espectáculos a otros lados y eso.

¿Cuál es el nivel de involucramiento de las familias de los alumnos?

Perdón, una cosita con respecto a lo anterior. Y es la formación de público es fundamental. Nosotros dentro de la formación integral está lo que es la formación de público, ¿no? Formación de público como masa crítica, aparte. Hay que ver de todo para conocer. Porque viendo se aprende muchísimo también, no solo haciendo. Entonces, la formación de público para nosotros es una característica muy importante a la hora de la formación integral, no.

¿Qué nivel de involucramiento tienen las familias de los alumnos? No sé, por ejemplo: viene el niño interesado a teatro, la persona adulta, el padre o la madre empieza a ir a las obras, se interesa en el teatro y termina yendo al curso de adulto. ¿Sucede eso o no?

No, son espectadores. Ha pasado en casos muy puntuales, pero muy puntuales, muy puntuales. A ver, un involucramiento tiene que haber, sobre todo con los niños y adolescentes, porque vos estás dejando a tu hijo en manos de quién durante dos horas, una vez por semana, ¿no? Entonces, nosotros somos los que tratamos de involucrar un poco a la familia, pero desde ese punto de vista, desde lo profesional. Lo que no hacemos, por ejemplo, porque consideramos que es completamente contraproducente para el proceso de aprendizaje y creativo de la persona, del alumno, por decirlo de alguna forma, lo que no permitimos es, por ejemplo, que los padres se queden a ver el taller. Eso no, porque al momento del proceso creativo, del proceso de expresión de trabajo, eso condiciona completamente. No es lo mismo para un niño que lo esté viendo el padre [a] que no, o mucho más para un adolescente, ¿no? Nosotros [consideramos que] las instancias de taller son muy íntimas, ¿tan? Nos ha pasado de padres que nos han dicho "Ah, ¿me puedo quedar a ver el taller?" No. No porque sabemos que... A ver, uno cuando crea, necesita crear con toda la libertad del mundo y eso implica que si tengo que gritar, grito, que si me tengo que revolcar, me revuelco por el piso y si tengo que llorar, lloro. Y a veces, que me estén mirando de afuera es un condicionante. No es lo mismo hacerlo en un entorno donde todos estamos en la misma, ¿no? Donde si vos dejás entrever una emoción o si se te escapa, por decirlo de alguna forma, una emoción. Nadie te la va a cuestionar porque estamos todos en esa. Porque estamos en un proceso de creación, y para crear vos necesitás poner todo arriba de la mesa. Entonces, no es lo mismo hacerlo con un grupo de gente que estamos todos en la misma, a que estar haciéndolo con alguien que me está viendo de afuera. De hecho nosotros, por ejemplo, no habilitamos, no habilitamos los ensayos abiertos. Salvo que sea muy puntual de

decir: “Bueno, este va a ser un ensayo abierto porque queremos que sea un ensayo abierto porque queremos la opinión del público”, pero después no dejamos que la gente venga a ver nuestros ensayos. Ni siquiera nosotros llevamos a nuestras familias, por ejemplo. Hoy por hoy nuestras familias ya no son... en una situación de confianza, digo, hace casi veinte años que estamos trabajando todos juntos en el grupo que hay hoy, entonces claro, la confianza ya nos conocemos las parejas, los padres, los hijos, los abuelos, o sea. Pero así mismo, a ninguno se nos ocurre llevar un amigo al ensayo. Porque son instancias muy íntimas, porque estás en el proceso de creación y ahí tenés todo a flor de piel. Eso tratamos de que no suceda, pero en el involucramiento a la hora de saber dónde está su hijo o con quien lo deja, sí, esos somos nosotros [los que tomamos la iniciativa]. Antes de empezar cada taller nosotros hacemos una reunión de padres, les hacemos llenar una ficha con todos los datos del chico y del padre o del referente adulto, les mostramos [las instalaciones], en fin. A veces los papás vienen a hablar con nosotros y estamos presentes. Obviamente las familias están invitadas a la muestra final. En ese sentido sí y en el otro son ha habido, esto que vos me decías algún padre que le haya interesado, uno o dos casos muy puntuales.

¿Están conformes con el desarrollo de estos cursos o considera que están fallando en algo, que deberían mejorar?

Y siempre se puede mejorar. Sí, hemos tenido aciertos y errores como en todo taller, como la vida misma, ¿no? No somos eruditos ni mucho menos. A ver… a grosso modo lo que nos denota que estamos haciendo las cosas medianamente bien es que todos los años... que cada vez hay más gente que se interesa por formar parte de los talleres de Eslabón, ¿no? Un poco con esto que te decía, sí nos ha pasado, por ejemplo, un chico invitó a la muestra final y algunos de sus amigos se engancharon y dijo: “Yo quiero hacer este taller el año que viene”. Esto nos ha pasado mucho. Y eso habla bastante bien, ¿no? Porque se enganchó con solo ver un producto artístico, ¿no? Y después, un poco lo que nos devuelven los chiquilines en cada uno de los talleres, ¿no? Creo que haber mantenido durante cinco años un taller de adolescentes con los mimos gurises y que hoy parte de esos gurises formen parte del elenco estable, se hayan enganchado a formar parte del elenco estable, eso es un termómetro para nosotros. También ha sido un termómetro el hecho de que hay talleres que no hemos podido arrancar porque no tan tenido convocatoria y eso nos hace pensar de por qué, ¿no? Talleres que no han funcionado y bueno ahí es donde tenemos que replantearnos qué es lo que estamos haciendo mal. ¿Por qué no están funcionando esos talleres? ¿Qué es lo que estamos

haciendo mal nosotros a la hora de dictar el taller que se te fue la gente o porque nadie se te anotó? Un poco el termómetro es ese: la convocatoria y la permanencia de la gente que empieza un taller y quiero continuarlo.

¿Considera que Eslabón tiene competencia? Y de ser así, ¿qué teatros o elencos considera que lo son?

No, competencia no, no, no. No lo vemos competencia porque esto que te decía hoy, Eslabón hace tantos años que está instalado en el lugar que ya tiene su... tiene un núcleo de público. No sé si es competencia la palabra, sí nos ha pasado superposición de actividades, te diría yo. Nos ha pasado básicamente con el [Complejo Cultural] Politeama un poco, ¿no? Pero también, ni tanto... porque a veces las propuestas son tan diferentes y el público es distinto entonces, en realidad competencia no. Sí, lo que nos puede pasar es superposición de actividades sí. Nos ha pasado, nos ha pasado [cuando] hay eventos que son bastante importantes y que generan un movimiento en Canelones que obviamente sabés que si tenés no sé, por ponerte un ejemplo, ¿no? Sabés que... Nosotros lo que tratamos de hacer es no coincidir justamente para no sobreexponer. No sé, un ejemplo, ponele la Feria de las Artes, ¿ta? Sabemos que el fin de semana que se hace la Feria de las Artes no tiene sentido poner una función. Es, de alguna forma, entrar en conocimiento de movimiento de la comunidad de la que sos parte. Porque lo que queremos es que a todos nos vaya bien, o sea. Nosotros somos como muy cuidadosos en eso también y decir bueno. Porque sabemos que no nos va a ir bien tampoco a nosotros. Por un tema también de que muchas veces nosotros también queremos estar en ese otro evento, porque también somos parte de la misma comunidad y queremos apoyar también otros movimientos artísticos porque sabemos que si pusieras una función ese día no nos va a ir nadie. Entonces, no es competencia sino a veces lo que nos pasa sí es que se superponen actividades y eso hace que, de alguna manera u otra, la asiduidad del público afecte un poco. En la medida que nosotros podemos planificarlo, tratamos de no hacerlo si sabés que te viene... A ver sabemos que, por ejemplo, Petru Valensky en Canelones mueve mucha gente. Si sabés que va estar Petru Valensky en el [Complejo Cultural] Politeama o un lugar equis a las nueve de la noche del sábado 15 y evitás poner algo el sábado 15. Salvo que vengas con temporada y que decís: "No", salvo que sea una temporada de nuestra producción propia, que decimos: "Todos los sábados de acá a tres meses vamos a tener función" y ese día no la cortamos y que tenga que ser lo que tenga que ser. Si es temporada tratamos de no cortarla. A menos que sea algo como muy [importante]. Si es temporada tratamos de no

cortarla. Pero si es planificación de actividades para la sala de algo que llega y no vas a traer un grupo de teatro de otro lugar sabiendo que tenés a Petru y que el común denominador va a estar ahí, Petru o que hay un partido de futbol. Nos ha pasado mucho con el mundial. Si hemos tenido que suspender funciones nuestras por un [partido]. Me acuerdo que estábamos haciendo *Cabaret trágico* y nos agarró el mundial, y nos agarró la semifinal en una función de *Cabaret trágico*. Nos agarraron dos partidos [de la Selección de fútbol del Uruguay] importantes, el primero decidimos hacer la función no tuvimos nadie, tuvimos que suspender en el momento porque no fue nadie y el segundo dijimos: "No, no vamos a cometer el mismo error dos veces". De antemano suspendimos la función porque sabemos que no va a ir nadie (risas). Entonces, ya te digo si venimos haciendo temporada en la medida de nuestras posibilidades tratamos de no cortar y si es algo que planificamos tratamos de que no se superponga.

¿Cómo se gestiona la comunicación externa e interna de Eslabón?

Bueno, la comunicación externa tenemos mucha llegada con los medios de comunicación de Canelones a la hora promocionar nuestras actividades. Por suerte tenemos una muy buena relación con todos los medios y una muy buena cobertura ya sea porque nosotros les hacemos llegar la información o porque ellos nos vienen a pedir información.

¿Cuáles serían esto medios? Diario *Hoy Canelones*...

Diario *Hoy Canelones*; Cable [(*Canal 8*)], ya sea desde los diferentes programas "Capital Noticias", "El Surtidor", son los programas que más nos cubren, *Canelones Ciudad Portal*; y la Radio [Canelones 1570 AM] cuando estaba funcionando, ahora la radio no tiene mucho funcionamiento. De igual forma hasta el año pasado [(2019)] había un programa de radio que nosotros participábamos un poco del programa con la programación. Pero básicamente el diario, el cable y *Canelones Ciudad Portal* son los que más cubren y están presentes en las funciones incluso. Van hacen imágenes y tenemos con ellos... la verdad que sí, los medios de prensa de Canelones son nuestro principal, junto con las redes sociales, son nuestro principal medio de difusión. Desde Eslabón tenemos siempre... somos muy agradecidos con los medios de prensa de Canelones porque siempre están alpiste, nunca nos han negado nada de nuestra información, le debemos gran parte de la comunicación externa a los medios de comunicación de Canelones. Y después, a través de las redes sociales, ¿no?

Básicamente utilizan Facebook, ¿no?

No, e Instagram. Facebook e Instagram. Lo estamos llevando nosotros, los gestionamos nosotros las redes sociales. Y la coordinación con los medios de comunicación también.

¿Y a nivel interno se gestiona?

A nivel interno... ah, perdón. A nivel externo, a ver... ahí tenemos una bisagra entre lo externo y lo interno que es... nosotros tenemos una masa de socios, de cien socios que le hacemos llegar todos los meses un boletín informativo con las actividades del mes. Ahí digo que no es externo abierto, si bien es externo al núcleo [de] Eslabón, al elenco estable, de alguna forma, los socios son parte de la institución, entonces podríamos decir que tiene que ver más con una comunicación interna entre todos los integrantes de una misma institución. No en el núcleo gestor, pero sí la comunicación como a nivel interna. No sé, yo por lo menos lo veo así, vos ubicalo donde vos quieras. Pero si lo tuviese que ubicar lo ubicaría más dentro de la comunicación interna de la institución, tomando la institución como su núcleo gestor y los socios que la integran, que son parte de la institución.

¿Qué contenidos tienen estos boletines? Además de sus obras...

Toda la información mensual, toda la información de las actividades del mes.

¿Se envía en formato impreso o formato digital?

Formato papel, eso se manda en formato papel. Eso la cobradora cuando todos los meses cuando va a cobrar la cuota le lleva el boletín. Es la cobradora quien se encarga de [repartirlo]. Nosotros diagramamos el boletín, ponemos toda la información mensual y la cobradora es quien lo distribuye cuando va a cobrar la cuota mensual. Y después, lo que hemos hecho, por decirlo de alguna manera, como comunicación interna también con los socios es cuando... Nos ha pasado a veces de que hemos reforzado esa información con una ronda de llamadas [telefónicas] a todos los socios invitándolos para alguna [actividad], no lo hacemos con todas las actividades del mes, sino cuando hay algo puntual reforzamos con una ronda de llamadas [telefónicas]. Si tomamos a los socios como parte de la institución y dentro de lo que es comunicación interna de la institución, ¿no?

¿A los medios también le envían contenidos de otras actividades o solamente cuando son obras suyas?

No, no, de todo. Con los medios de comunicación es información también de cada una de las actividades que tiene la sala propiamente dicha no solo de producciones propias de Eslabón sino actividades de la sala en general.

¿De la comunicación se encarga usted que es la Licenciada en Comunicación o todos participan?

Sí, de lo que es la coordinación con los medios soy yo, básicamente, la que coordina toda la información con los medios, la que saca la información a los medios, básicamente, soy yo. Pero no quiere decir que sea la única, todos aportamos un poco. Por lo general ahora Instagram lo está mandando más las chicas nuevas: Micaela [Lucas] y Alfonsina [Astorga], son las que están manejando Instagram. Y Facebook lo estamos manejando un poco entre Lucía [Montenegro] y yo que somos las que nos encargamos más de mantener el Facebook actualizado y de subir la información.

¿Eslabón cuenta con cartelera o algún tipo de folletería a nivel institucional?

Sí tenemos una cartelera externa y una cartelera interna. En la interna un poco más se mueve en el año con la circulación de gente en los talleres y en las diferentes actividades. Tratamos de siempre tener la cartelera con toda la actividad mensual también para [que] quien venga a ver una obra pueda [enterarse de todas las actividades]. La cartelera externa se actualiza actividad a actividad. La cartelera interna la tenemos actualizada con información mensual y después hemos hecho diferentes tipos de publicidades, ya sea pegando afiches, entregando volantes, en fin.

¿Y la cartelera externa está afuera? No me doy cuenta...

Sí, está afuera. Es una cartelera en formato vertical que tiene un metro por 90 [cm] creo que es. Está cuando vos te enfrentás al portón del Teatro sobre el lado izquierdo.

Pero no está sobre la calle, ¿está del lado de adentro?

No, no, está sobre la calle, sobre la vereda.

Ah, está al lado del portón.

Claro, delante del portón, claro, en la pared delante del portón.

¿Cuentan con video institucional?

Mmm... Lo podemos hacer para alguna obra puntual sí.

¿Tiene que ver más con la obra o con la institución?

Sí. No hay un video institucional genérico.

Cuando le piden un video, ¿tienen información de la organización y de la obra?

No, no. Los videos que hemos hecho son básicamente promocionales. Cuando son producciones propias son promocionales para esa producción o cuando llegan producciones invitadas que nos hacen llegar su video promocional. No hay un video institucional, ponele un video institucional anual que haga un resumen de las

actividades de 2019, por ejemplo, y es un buen dato eso. No lo tenemos y es una buena idea, muy buena idea.

¿Cuentan con un plan de comunicación, van haciendo acciones sobre la marcha o lo mismo del año anterior, basándose en la práctica?

Y un plan de comunicación diagramado propiamente dicho, no. Sí lo que hacemos año a año es como una evaluación más de tono informal de ver qué funcionó, qué no funcionó. El plan de comunicación se ha dado un poco, si bien no está escrito se ha dado de forma implícita por el trabajo. A ver, cuando tenemos una producción sabemos qué activar, ¿no? Hoy lo podría escribir, no está escrito, lo hacemos más sobre la marcha, pero hay como un orden. Tenemos tal espectáculo, sabemos que equis cantidad de días antes hay que mandar esta información a tal lugar, a tal lugar, a tal lugar. Sabemos que tenemos que sacarla con tanto tiempo en las redes, ¿no? Está como mecanizado, ¿no? Pero no está plasmado, no está diagramado propiamente dicho.

¿Tienen algún objetivo o meta a mejorar después de los cierres o evaluaciones? ¿Surgió alguna vez?

Y siempre el objetivo y la meta fundamental es el alcance, ¿no? Nos ha pasado básicamente de que el objetivo bueno… [De preguntarnos]: ¿cómo hacemos para poder llegar a una mayor cantidad de público? ¿Cómo hacemos para poder traer más público a las producciones? Ha sido una bisagra que hemos tenido porque nos han pasado un montón de cosas. Nos [ha] pasado de espectáculos que se promocionan solos. Nos ha pasado de espectáculos que estamos un mes promocionándolo y tenemos diez personas. Nos ha pasado de espectáculos que lo hemos promocionado tres días antes y se nos llena la sala. Es como muy... no hay un comportamiento único de parte del público canario. No sé si se entiende. No sé si es que no hay un comportamiento único o nosotros no hemos sabido generar como ese plan de comunicación para mantener un comportamiento estable. Sí tenemos muy presentes las fechas del mes, sí tenemos muy presente..., ¿no? Todas esas cuestiones que hay que tenerlas presentes: si la gente tiene [dinero], si no tiene [dinero], el costo de entrada. Tratamos de mantener siempre el mismo costo de entrada. Pero el objetivo principal es atraer, sobre todo cuando el espectáculo es invitado. Porque vos lo que querés si traes un espectáculo de otro lado lo que querés es que sala esté llena. Los nuestros los vamos piloteando, ¿por qué? Porque el espectáculo invitado se va a llevar un porcentaje de la venta de entrada. Entonces, lo que vos querés es que la vaya bien. No solo porque a nosotros nos entra más dinero

también sino porque la gente que vino se movió, tuvo un gasto, está bueno que sea medianamente rentable, ¿no?

¿Cómo definiría al público del Teatro? ¿Generalmente son más mujeres, más hombres, mayores, jóvenes o varía?

Varía, varía en función de la propuesta.

¿A nivel interno como se comunican? [Además] de las reuniones que hacen, que son dos veces a la semana y tres veces cuando tienen ensayo. ¿Tienen un grupo de WhatsApp? ¿Se comunican por *mail*?

No, por WhatsApp (risas). Tenemos un grupo de WhatsApp de la sala que está completamente activo, porque nos comunicamos todos los días por diferentes motivos. Ya sea por motivos puntuales de la sala, para pasarnos material, para conversaciones banales, para preguntarnos cómo estamos, o sea...

¿Tiene algún nombre en especial? Por ejemplo, ¿gracioso?

No... porque tenemos dos grupos, en realidad. Uno con los integrantes que estamos todos los días, con el núcleo activo de Teatro Eslabón, que ese se llama "Eslabones de sala". Y después tenemos otro que se llama "Eslabón" que [está] integrados los compañeros que están vinculados más espontáneamente. El que más funciona es "Eslabones de sala", ahí nos saludamos para los cumpleaños, nos decimos barbaridades, etcétera, como cualquier familia (risas).

La frecuencia con la que actualizan las redes sociales depende de la actividad, básicamente, ¿no?

Sí, como tenemos una actividad bastante frecuente, la frecuencia es bastante amplia. Ahora la tenemos... mirá justo ayer hablábamos de que no habíamos hecho nada con este tema de la emergencia sanitaria. Hay todo un movimiento artístico vinculado a las redes y hemos quedado un poco exentos de eso. Y ayer hablábamos justamente de eso, lo que hicimos fue, por ejemplo, subir la obra *La edad de la ciruela* que era la que teníamos digitalizada, fue la última, la subimos, la compartimos, la liberamos. Pero no hemos hecho más nada. Hemos estado como un poco quietos en ese sentido, entonces decíamos justamente decíamos de poder generar algún tipo de producto virtual para poder sumar a las redes, ¿no? Ayer justamente hablábamos de eso. Que hemos quedado un poco por fuera de ese medio, que nada estamos viendo qué podemos hacer para poder subir. También tenemos la particularidad de que yo... no todos... todos estamos en tiempos de cuarentenas distintos. Porque algunos estamos trabajando, otros no. Otros están por ser población de riesgo, como Leonel, está confinado en su casa (risa

cómplice). Entonces, nos ha costado un poco coordinarnos ahí, pero vamos a ver si le encontramos la vuelta y podemos formar parte de ese circuito también que nos interesa participar.

Los afiches de las obras, ¿quién los diseña o las [fotografías] que toman para promocionar? ¿Son terciarios?

Por lo general ahí apelamos a un diseñador [gráfico] y a un fotógrafo.

¿Cuentan con correo electrónico? El que tengo es teatroeslabon@adinet.com.

No, ese es viejísimo. [El actual es] eslabonteatro@gmail.com. ¿Puedo agregar el teléfono de referencia?

Sí

El teléfono de referencia, tenemos teléfono de línea y el teléfono celular de referencia que hay generalmente es el mío. Que te lo paso no hay ningún problema, bueno ya lo tenés.

¿Algo más que le haya quedado pendiente decir o que te gustaría aportar de [los temas] que hablamos?

Ay es que hablamos tanto que... (risas). No, nada que me parece genial este trabajo tuyo porque nos hace repensar a nosotros un poco también a la hora de responder.

¿Vio que despierta [la reflexión]?

Sí y es como auto reflexivo que está buenísimo y al hacer las entrevistas individuales cada uno te dará su punto de vista de diferentes... vas a tener tantas miradas como integrantes que [entrevistes]. Estoy segura muchísimas [respuestas] van a coincidir, otras tal vez no tanto y eso es lo lindo, ¿no? La heterogeneidad de las visiones que hacen al grupo. Y que nada, me encantaría después ver en qué quedó todo.

Obviamente la idea es una vez que termine la tesis entregársela, [compartírsela].

De nuestra parte, me atrevo a hacer la invitación porque estoy segura, ya nos conocemos hace un tiempo, [de] que los compañeros van a estar de acuerdo conmigo, que en algún momento cuando termine toda esta locura del Coronavirus puedas acercarte y ver lo que es un ensayo, ver lo que es una reunión, ¿no? Como [parte] de una investigación.

Claro, hacer una observación participante

Claro, sí, sí

Pensaba [visitarlo]… en realidad el Teatro ya lo conozco por dentro. He ido como espectadora y una vez [en el marco] del Día del Patrimonio lo conocí por dentro, entré al camarín. Pero claro [es interesante] ver cómo se vinculan.

Claro desde la interna, ¿no?

Claro

Una cosa para agregar, que no me parece menor y que me parece interesante que varias veces te lo mencioné, pero no lo hablamos en profundidad, es esta cuestión del Teatro abierto a la comunidad, ¿no? Nosotros trabajamos muy asiduamente con otras organizaciones. En el sentido de que al momento de generar actividades con otras organizaciones somos una puerta abierta a ese trabajo colectivo. ¿Por qué abierto a la comunidad? Porque no estamos cerrados pura y exclusivamente a las... O sea, si bien la sala la abrimos más que nada para cuestiones artísticas se dan otro tipo de actividades que no tiene que ver específicamente con lo artístico sino más con lo social, más con lo colectivo, más como formando parte de un circuito de espacios de la comunidad, ¿ta? Sí, lo que somos muy respetuosos con nosotros, con nuestras propias lógicas, es de no politizar partidariamente el espacio, por lo general no lo abrimos a grupos políticos partidarios, ¿ta? Sí nos han pedido la sala para alguna charla de algún partido, para alguna reunión de algún político y hemos dicho que "no". Lo mismo nos pasa un poco con las cuestiones religiosas que ahí tenemos como un filo fino que es el tema que la sala se la arrendamos a la iglesia, pero depende... A ver... Nos hemos vinculado con la iglesia [(Catedral de "Nuestra Señora de Guadalupe", sede de la Diócesis de Canelones, dependiente de la Iglesia Católica del Uruguay)], para hacer actividades más de tipo social, ¿sí? Pero tratamos de ser lo más neutrales posibles en lo que tiene que ver con lo político-partidario y lo religioso. No así con cuestiones de actividades más sociales. Hemos abierto la sala y hemos abierto la sala desinteresadamente porque estamos convencidos de eso, de que esa actividad genera un impacto en la sociedad de la cual nosotros somos afines y estamos en acuerdo. Hemos abierto la sala, por ejemplo, para charlas, por decirte [un ejemplo], para charlas de cuestiones medioambientales. Hemos abierto la sala para charlas de las Patitas Canarias [(protectora de animales de la ciudad de Canelones)]. Hemos abierto la sala... en este convenio que tenemos con el Municipio [de Canelones] que nosotros todos los meses generamos un conversatorio de diferentes temáticas que no necesariamente, la mayoría de las veces no son desde el punto de vista artístico, sino todo lo contrario. El año pasado [(2019)] hicimos una charla sobre género, hicimos charlas sobre... hicimos entre Eslabón (el burro va de último), entre el Municipio, otra organización vinculada a la temática y Teatro Eslabón. Que me parece muy interesante eso también, ¿no? De que Eslabón no está cerrado como un espacio propiamente cultural propiamente dicho donde solo recibimos actividades que estén vinculadas a las artes, sino que también es un espacio donde damos lugar a diferentes

cuestiones sociales que consideramos fundamentales, que consideramos que todos estamos inmersos en ellas también. Me parece importante resaltarlo eso, ¿no? Que no quede que es solamente un espacio de teatro, sino que es un espacio también para llevar adelante otras actividades sociales que tengan una importancia en la vida del común denominador de la población. Te paso un dato, capaz que te sirve, que quieras o no de alguna manera... el grupo es una sumatoria de las partes y cada una de las partes tiene diferentes... si bien todos estamos en Eslabón por un gusto común que es el arte, cada uno de nosotros tiene diferentes trabajos. Digo porque te puede servir para vincular alguna pregunta con determinada área. Yo qué sé. "Fede" es abogado, por ejemplo, si querés indagar en todo lo que es la parte legal. Te tiro ese dato, no sé. Lucía [Montenegro] está estudiando magisterio. "Caro" trabaja dando clases de teatro en un club de niños también. Te lo tiro porque capaz según el área te interesa como [vincular]. Espero haberte respondido, no haberme ido [por las ramas].

No, no, disculpe que le [ocupé mucho] tiempo

Verás que hablo mucho, espero no haberte atomizado con información y que esa información relevante. Mariana, un poco eso, me quedo con el deber de pasarte mañana que estoy un poco más tranquila, voy a buscar los *links* y la información para pasarte. Tengo algo de material acá. Leonel seguro debe tener material pero a patadas. Y Lucía [Montenegro] puede tener mucho material también. Y nada, eso, dentro de lo que te podamos ayudar bienvenido y cuando pase toda esta locura que quieras, un día decís: "Ta, hoy quiero ir a ver un ensayo a ver como es", "Hoy quiero ir a ver una reunión a ver como es", bienvenida, bienvenida. No te voy a negar que vamos a tener capaz que algunas actitudes más formales que no las tenemos en el común denominador porque viene alguien de afuera, un poco de lo que te contaba hoy, pero... Porque decirnos las cosas que a veces nos decimos como en cualquier familia viste que...

La observación participante [contempla eso, la situación que se observa] nunca [será] 100% fidedigna a como es en realidad [cuando uno no está], porque [la] presencia [de uno] cambia el ambiente.

Claro, condiciona.

El investigador tiene eso claro, así que [no hay problema]. Muchísimas gracias por su tiempo. Espero que le haya despertado [curiosidad]. Muchas gracias por abrirme las puertas y permitirme [entrevistarla].

Por favor, un placer, estamos a las órdenes, cuando quieras. Te mando un abrazo grande.

8.10.1.7. Entrevista a Patricia Pereira - segunda

Cargo: actriz y exdocente de Teatro Eslabón

Fecha: 24 de junio de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue evacuar consultas sobre los contenidos de la entrevista anterior. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlas a medida que disponía de tiempo libre.

¿Quiénes son los vocales de la Comisión Directiva?

Vocales: Leonel Dárdano, Patricia Pereira

¿En qué período Eslabón fue parte de Socio Espectacular?

El convenio se realiza en el año 2003 y está vigente hasta el 2016.

¿Podría decirme en qué consta cada taller? (niños, adolescentes, adultos y *clown*) Como un breve resumen de los contenidos y objetivos.

Los talleres en general tienen como base el objetivo de que oficien como acercamiento al hecho teatral empleando técnicas para la comprensión y composición de personajes y encuentro con la dramaturgia universal, con el fin de brindar información para la generación de nuevos públicos.

¿Teatro Eslabón tiene misión, visión y valores definidos? Si no es así, cómo los definirías.

Misión: Generar un polo cultural, tendiente al desarrollo y fortalecimiento de las manifestaciones artísticas, que fomente una amplia y permanente corriente de público para el disfrute de los bienes culturales sin exclusiones. Visión: ser una organización que se caracteriza por brindar a sus espectadores un teatro, tanto a nivel artístico como institucional, que apunta a la calidad de sus producciones, con el compromiso de ofrecer al público un espacio serio y comprometido con el arte.

¿Desde qué año existe el "logo" actual? ¿Quién o quienes lo diseñaron? ¿Qué significado tienen los colores amarillo y rojo? ¿Fueron elegidos por algo en especial? ¿El "logo" actual es el primero o existió alguno anterior?

El logo actual fue realizado en el año 1990. El diseño tardó cerca de un año y fue elaborado por el equipo de producción integrado en ese entonces por Susana Hernández, Héctor Millán y Ernesto Navia. El mismo se basó en los colores de la comedia y la

tragedia con ajustes en la escala cromática para que fueran posible las impresiones futuras sin mayores inconvenientes. De todas formas ha sufrido pequeñas variantes. Existieron más de un logo con anterioridad que no guardan relación alguna con el actual.

¿Eslabón tiene objetivos a largo, mediano y corto plazo? ¿Cuáles son?

Corto plazo: permanecer abiertos como un espacio referente de la cultura local, fortaleciendo el vínculo con nuestros socios, público y alumnos de los talleres. Mediano: ampliar las formas de auto sustento con el fin de continuar funcionando como un espacio independiente de referencia cultural a nivel nacional. Largo: transformarnos en un espacio educativo formal en lo que respecta al teatro en particular y al arte en general donde sus integrantes puedan hacer de ello un trabajo formal. Cualquiera de los tres objetivos se encuentra atravesados por el impulso de la institución al fomento de las artes escénicas y a la divulgación de la diversidad cultural.

¿Cómo se vincula Eslabón con el Grupo Pilares de Santa Lucía? Presidido por Nelson Castillo y Jorge Gallero.

El vínculo de Eslabón con Pilares está basado en el hecho de compartir integrantes y pertenecer ambas instituciones a la ATI. Mil disculpas el tiempo, acá va un poco la respuesta a lo que nos preguntabas. Cualquier cosa nos podemos comunicar y ampliar algo más.

Muchas gracias por las respuestas

8.10.1.8. Entrevista a Patricia Pereira - tercera

Nombre: Patricia Pereira

Cargo: actriz y exdocente de Teatro Eslabón

Fecha: 14 de diciembre de 2020 y 15 de enero de 2021

Formato: virtual (oral)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue evacuar consultas sobre los contenidos de entrevistas anteriores. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar. Cabe destacar que formuló una consulta sobre la razón de la repetición de preguntas entre los miembros de la organización.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlas a medida que disponía de tiempo libre. Posteriormente, se elaboraron repreguntas, se identificaron con la aclaración "(repregunta)" y ubicaron en el documento tras la pregunta que generó consulta con el objetivo de facilitar la lectura.

¿La visión y misión estaban formulados o lo hiciste para la entrevista?

Respecto a la misión y la visión, no, eso ya estaba formulado, no lo hice para la entrevista. Nosotros desde Eslabón, desde hace cuestión de capaz que más de 15 años tenemos formulada esa misión y esa visión que, de alguna manera, son las que seguimos llevando adelante al momento y las que pretendemos llevar adelante hacia futuro.

¿A qué órgano (Comisión Directiva o Compañía teatral) corresponden las siguientes tareas: mantenimiento de la sala (limpieza, orden), atención en la boletería, acomodador de sala, gestión de los vínculos con los medios de comunicación y gestión de las redes sociales?

En un momento, hace unos años, Eslabón se había dividido en comisiones justamente y cada uno de los compañeros integrábamos alguna de esas comisiones. Eso se fue diluyendo un poco en el tiempo dado que Eslabón se redujo en su cantidad de integrantes entonces era bastante complicado, fuimos pocos [para] llevar adelante una comisión específica. Entonces, de alguna manera, lo que hacemos es… todos los compañeros hacemos un poco de todo en el Teatro, pero nos referenciamos en alguna de las actividades. Todos hacemos todo, pero todos hacemos todo porque la dinámica de la sala lo permite, ¿verdad? Es una sala chica con un elenco bastante pequeño también, somos diez personas. Entonces, permite que, de alguna manera, todos vayamos haciendo las actividades del Teatro. Lo que sí hacemos por lo general es referenciar. Lo

que es la limpieza y el orden eso lo hacemos entre todos, lo que es la atención de boletería por lo general la hace Lucía [Montenegro], acomodador de sala lo estamos haciendo entre dos o tres, la gestión de los vínculos con los medios sí la hago yo, y lo que tiene que ver con las redes sociales la hacemos en conjunto también con Lucía [Montenegro]. Después, todo lo que es elaboración de proyectos lo vamos haciendo en conjunto. Todo lo que [es] elaboración de proyectos para conseguir fondos o para conseguir auspiciantes [también] lo hacemos en conjunto. Nos vamos como referenciando en diferentes áreas, pero trabajamos siempre de forma conjunta y obviamente todos pasamos un poco por todas las áreas.

¿Qué nombres tenían esas comisiones? ¿Recuerda en qué año dejaron de trabajar de esa forma o un aproximado? ¿Quiénes son los "dos o tres" que se encargan de acomodar la sala? ¿De las redes, precisamente Instagram, no se encargaban Micaela y Alfonsina? (repregunta)

[Las comisiones se llamaban:] Artística, Difusión y Comunicación, Jurídica, Tesorería y Administración, Sala y Mantenimiento. Bueno, respecto al trabajo de las comisiones… En realidad, así tan estructuralmente con comisiones dejamos de trabajar hace unos 5 años, más o menos, de forma tan estructurada, un poco más capaz. Sí, un poco más, capaz que 8 [años]. De todas maneras si bien no es tan estructurado como estamos trabajando ahora, más o menos cada una de las áreas se referencia. Por ejemplo, todo lo que tiene que ver con socios lo está trabajando Lucía [Montenegro]. Todo lo que tiene que ver con comunicación y difusión lo estoy trabajando yo. Lo que tiene que ver con sala, en realidad, eso es de todos. Esa pregunta ahí que me hacés: "¿Quiénes son los "dos o tres" que se encargan de acomodar la sala?" En realidad, no son dos o tres, somos todos los que estamos, en el momento de la función y cuando hay [que hacer] el mantenimiento de la sala somos todos también. En lo que es mantenimiento de sala somos todos. En lo que es socios está más que nada Lucía [Montenegro]. En comunicación estoy más que nada yo. Con [el tema de los] socios está un poco también Carolina, en contacto con la cobradora y eso. Y después sí, lo que tiene que ver con Instagram, especialmente, son Micaela y Alfonsina la que están más que nada llevándola adelante porque es una red social relativamente nueva que las gurisas la manejan sin ningún tipo de inconveniente.

¿Cuál es el objetivo de Eslabón? [Por ejemplo:] ¿que sus integrantes puedan vivir económicamente de la actividad?, ¿aumentar la cantidad de audiencia?, ¿aumentar la cantidad de obras propias por año?, ¿que sus integrantes puedan

desarrollar la actividad teatral?, ¿conseguir el reconocimiento del MEC en sus cursos?, ¿presentar obras en Montevideo?

Bueno, uno de los objetivos principales que tiene Teatro Eslabón hoy es permanecer, continuar siendo una sala cultural referente del departamento y a nivel nacional también como sala de teatro independiente. Poder abrir, continuar abriendo nuestras [puertas], en realidad, al trabajo con la comunidad, al trabajo con diferentes actores culturales, con diferentes instituciones vinculadas al que hacer cultural e instituciones públicas que también desarrollan toda su actividad artística y su espacio artístico. Posicionarnos como un espacio de referencia en lo que tiene que ver con la formación artística integral desde el teatro. Poder posicionarnos como una de las salas con formación artística relevante para la ciudad y para el departamento. Y sobre todo abrirnos, permanecer abiertos como una sala abierta a la comunidad, abierta al trabajo en conjunto con los diferentes actores culturales. Y en lo que tiene que ver con el elenco particularmente, obviamente aumentar nuestro elenco, apoyarnos, que se sumen compañeros nuevos al elenco de Teatro Eslabón que es una de las formas que permite que Teatro Eslabón continúe a futuro, continúe abierto, ¿no? Funcionando con las mismas ganas de siempre de hacer teatro y de encontrar en el arte algunas formas de reflexión y de pienso que nos hace posible cualquier disciplina artística. Respecto a [la pregunta] que me hacés sobre "¿Que sus integrantes puedan vivir económicamente de la actividad?", [te digo que], en realidad, es un anhelo más que un objetivo. Sabemos que es muy difícil, hoy por hoy todos los compañeros de Teatro Eslabón tienen sus trabajos independientes y no es justamente el quehacer o el ingreso económico lo que nos mueve para poder hacer teatro. Si no es esa pasión y ese amor que tenemos por el teatro y por la sala, y que estamos todos convencidos de que a través del arte podemos reinventarnos, podemos encontrar caminos, podemos encontrar lugares, podemos jugar y podemos fantasear con otras realidades diferentes. Podemos crear realidades y de esa manera poder generar otro tipo de visión y de reflexión acerca de la humanidad, del mundo, de la sociedad, etcétera. Sí, obviamente nos encantaría poder vivir de esto, pero sabemos que es algo bastante difícil. Entonces, no lo perseguimos como un objetivo en sí, si no [que] es como un anhelo que hoy por hoy tenemos, pero no es el condicionante para movernos. "¿Aumentar la cantidad de audiencia?" Sí, obviamente, eso siempre. Ahora estamos en un contexto bastante complejo que no nos permite, pero nosotros siempre estamos en pro de poder potenciar la difusión, aumentar el público de Canelones, no solamente de la ciudad, sino de otras localidades también, ese siempre es un objetivo día a día, ¿no?

De poder llegar con nuestra actividad y con la información a una mayor cantidad de público. "¿Aumentar la cantidad de obras propias por año?" Eso en realidad va a depender mucho de los contextos y nosotros somos muy fieles a los procesos, a los procesos de Teatro Eslabón, a los procesos que llevan el quehacer artístico. Entonces, siempre nos proponemos al menos un espectáculo por año, pero sabemos que ese espectáculo lleva un proceso y somos muy respetuosos, entonces, no nos ponemos una meta de cantidad de obras por año. "¿Que sus integrantes puedan desarrollar la actividad teatral?" Sí, claro, eso es algo que venimos haciendo un poco te lo decía al principio [de la entrevista]… "¿Conseguir el reconocimiento del MEC en sus cursos?" No, no es algo que nos hemos planteado. Es algo que en algún momento pusimos sobre la mesa, la posibilidad de que Eslabón se transforme en una escuela, pero es algo que si bien lo venimos manejando todavía no le hemos hincado el diente al [asunto] de que el MEC nos reconozca. Sin duda que en algún momento lo vamos a tener que hacer y nos encantará, pero no es algo que hoy por hoy nos quite el sueño. Y lo de "presentar obras en Montevideo" Eslabón [ya] lo hace. A ver, nosotros no hacemos teatro para presentarlo en Montevideo porque apostamos a un teatro nacional y cuando hablamos de teatro nacional [consideramos que] el teatro no solamente está en Montevideo. Si se da la oportunidad, por supuesto, bárbaro. Pero no es que trabajemos para presentar nuestras obras en Montevideo porque no consideramos que Montevideo sea el núcleo específico del teatro. Nosotros luchamos junto con la ATI por el reconocimiento de un teatro nacional y cuando hablamos nacional: no Montevideo y el interior, sino nacional en sí mismo.

¿Qué acciones llevan a cabo para aumentar la cantidad de integrantes del elenco o cómo planean hacerlo? (repregunta)

La idea de poder sumar más gente al grupo se hace también a través de los talleres, ¿no? A través de los talleres sobre todo de adolescentes y de adultos que Eslabón lleva. En todo este proceso que ha venido haciendo en los talleres, todos estos años, la idea es que de allí, de alguno de esos talleres, se pueda sumar alguno de los alumnos al elenco de Eslabón. Y también lo que hacemos muchas veces es invitar a gente allegada, otros artistas que sabemos que tienen interés. A veces llegan por un espectáculo puntual, se los invita para un espectáculo puntual y se termina quedando. O vienen, están en un espectáculo puntual y luego se van. Pero la idea sobre todo es poder convocar a través de los talleres y convocar a gente allegada para que pueda integrar el grupo de Eslabón.

Cuando se refiere al posicionamiento de la propuesta educativa, ¿cómo se llevaría a cabo? ¿Con posible reconocimiento del MEC, la Comuna [Canaria], la Intendencia [de Canelones] o "va por otro lado"?

En la actualidad Eslabón no está buscando que la propuesta educativa sea reconocida por el MEC. En un momento se planteó la posibilidad de generar una Escuela Integral de Actuación, con todas las características que una Escuela conlleva, ¿verdad? El reconocimiento por el MEC, la inscripción dentro del Ministerio y tal. Pero hoy en día no es un objetivo que tiene Teatro Eslabón. Que la propuesta educativa sea reconocida por algún organismo público, ya sea por el MEC, por la Intendencia o por algún otro organismo competente referente a la Educación, no. Noes un objetivo que tenemos. Hoy los talleres funcionan, si bien son talleres integrales tienen como objetivo el acercamiento a las artes escénicas y a partir de ese acercamiento, profundizar en el aprendizaje de las artes escénicas, pero no buscando ser escuela, sino justamente buscando ser el nexo entre la persona que quiere vincularse a las artes escénicas y las artes escénicas en sí mismas. Hoy no es el objetivo, tal vez en otro momento se planteó, no se descarta para un futuro, pero no estamos, no tenemos las condiciones dadas de cantidad de personas y estamos como que en otra búsqueda. Si bien queremos mantener los talleres con el profesionalismo que mantenemos desde hace tantos años, con la integralidad que tienen los talleres respecto al aprendizaje, no estamos buscando hoy por hoy ser una escuela.

¿Se pensaba en una escuela integral de varias disciplinas o integral de teatro? De ser así, ¿qué implica "integral de teatro"? (repregunta)

Se pensaba en una escuela integral de teatro. De varias disciplinas no, porque no se puede abordar. Nosotros no somos ni docentes de danza, ni de circo, ni nada por el estilo. Se pensaba en una escuela integral de teatro. Cuando hablamos de integral de teatro [se refiere a] lo que tiene que ver no solamente actuación sino todo lo que es expresión corporal, el área técnica, iluminación, sonido, escenografía, vestuario, ¿no? Como un pantallazo de cada una de las áreas que compone una puesta en escena dentro del teatro. Cuando vos trabajás la parte de actuación, la parte de expresión corporal también estás tocando la danza, estás tocando la música, por supuesto. Pero a ver, hablamos de una formación que integre todas las áreas que componen una puesta en escena, pasando por diferentes disciplinas a la hora de formar actores. La importancia del trabajo con el cuerpo, con la música, de la confianza, de la atención forman parte de la formación actoral. Ojo, esto se pensó como una posibilidad, ¿no? En su momento se

tomó como una posibilidad, no se llegó a concretar nada por el estilo. Se pensó en la posibilidad de formar una escuela de teatro, pero obviamente que al momento de formar una escuela hay que tener mil cosas en cuenta.

Me enteré [de] que Rosana Jozami está contribuyendo actualmente [en Eslabón], ¿qué función cumple? (repregunta)

Rosana Jozami fue integrante de Eslabón en por allá en el 90, 2000, después se separó del grupo para seguir otros caminos y nuevamente se integró a partir del año pasado [(2020)] a partir de una invitación para formar parte de un espectáculo y en realidad está nuevamente con nosotros. No es que cumpla un rol especial, está como parte del elenco de Teatro Eslabón y contribuyendo al Teatro en las actividades que vamos desarrollando diariamente.

¿[Alfonsina] Astorga se reincorporó al elenco? ¿Es familiar del músico Francisco Astorga? (repregunta)

Sí, Alfonsina se reincorporó… Pero Mariana, te hago una pregunta: ¿estas particularidades de cada uno a qué vienen? O sea, te las respondo sin problema. No entiendo para qué el detalle tan particular de cada uno de los integrantes.

[Esta información] sirve para entender la estructura organizacional. [Desde] abril [de 2020] (cuando [realizamos] la primera entrevista) [la estructura] ha cambiado. (repregunta)

Bien, tenemos dos Astorga: está Alfonsina y está Manuela. Alfonsina está de forma un poco intermitente ahora por un tema de estudio. Alfonsina es sobrina de Francisco Astorga. Manuela [Astorga] que es hija de Francisco Astorga, también está formando parte del grupo y en el momento se está… Tanto Manuela como Alfonsina vienen de los talleres de Teatro [para] adolescente desde hace 5 años y se están integrando al elenco en diferentes áreas que se consideran necesarias. Lo que te decía, Alfonsina está con una intermitencia, Manuela está operando el sonido del nuevo espectáculo, pero no quiere decir que no se desarrolle como… Es un poco lo que hacemos todos, en un momento nos toca estar arriba del escenario y en otros momentos nos toca estar debajo cumpliendo un rol técnico.

¿Cuáles son los actores, instituciones o grupos culturales a las que Eslabón le abre las puertas? ¿A quiénes estaría interesado abrirle las puertas? (repregunta)

Y en realidad Eslabón es una institución abierta a los organismos y a los colectivos, sobre todo canarios, ¿no? Para poder trabajar en conjunto con otros actores culturales de la localidad o del departamento. Nosotros abrimos [las puertas] siempre que sean

organismos, instituciones, colectivos, que no tengan un perfil político-partidario marcado, sino que trabajen desde el punto de vista cultural y desde la política social. Eslabón está abierto a trabajar con quién tenga ganas y con quién nos haga llegar una propuesta, como así nosotros también les proponemos a otros organismos trabajar con nosotros.

¿[Eslabón] planea seguir con los Conversatorios cuando [mejoren las condiciones sanitarias]? (repregunta)

Sí, va a depender un poco del convenio que podamos hacer este año [(2021)], para este período con el municipio, si es que logramos nuevamente renovar el convenio. Es un convenio, obviamente que va de período a período y que caducó en diciembre del año pasado [(2020)]. Y bueno, estamos en tratativas de poder generar un nuevo convenio con la nueva administración que si bien más o menos se mantiene el alcalde y los mismos representantes, obviamente la administración es otra. Sí, nos encantaría, nos encantaría poder mantener el convenio, poder continuar con los Conversatorios y por supuesto sumar otras actividades ya sea con el municipio como en diferentes colectivos de Canelones que eso, lo que te decía, Eslabón está abierto al trabajo con todos los que tengan el interés obviamente de trabajar con nosotros, en acuerdo mutuo y pautando la forma de trabajo clara. Eslabón es una institución abierta a la comunidad.

¿Considera que Eslabón es un espacio cultural abierto a la comunidad? ¿En qué sentido? ¿Qué actividades o acciones desarrolla para constituirse como tal?

Sí, consideramos que Eslabón es un espacio cultural abierto a la comunidad. En el sentido de que hace muchos años venimos trabajando con diferentes actores sociales, en donde nos nucleamos con otros espacios y con otros elencos que están realizando actividades. Muchos de ellos presentan sus obras o sus productos artísticos en nuestra sala. Trabajamos siempre de forma muy amigable, estamos abiertos a trabajar con otras instituciones y con otros espacios culturales y eso nos hace que, de alguna manera, Eslabón sea un espacio cultural abierto a la comunidad. Ese es uno de nuestros motores, en realidad. Dentro de lo que es el proyecto general [de] Teatro Eslabón es un teatro abierto a la comunidad y receptivo a trabajar con diferentes actores y gestor del quehacer cultural, ¿verdad? "¿Qué actividades y acciones desarrolla para constituirse como tal?" Y… la coordinación, el diálogo permanente con los diferentes actores culturales de la ciudad. Bueno, el intercambio de actividades. El generar espacios para poder encontrarnos, eso son básicamente las acciones que vamos desarrollando para constituirnos como tal, ¿no?

¿Qué aprendizajes o reflexiones les ha dejado la pandemia? ¿Cómo es posible repensar las artes escénicas a la distancia? ¿Es posible pensar a Teatro Eslabón fuera de la sala?

En realidad una de las principales reflexiones que nos ha dejado o aprendizaje es que el arte trasciende a cualquier tipo de contexto social y la importancia del arte en la sociedad es mucho más relevante que lo que nosotros creíamos. Ya que ha sido uno de los principales motores de acompañamiento y de dispersión que ha tenido la pandemia, ¿no? El arte ha cumplido un rol fundamental en la sociedad a la hora de entretener, a la hora de repensar. A través del arte se ha podido revalorizar todo lo que significa el quehacer cultural y el quehacer artístico. Y creo que en este contexto social de confinamiento ha sido una de las principales herramientas para que la gente pueda también sentirse más cerca y para que la gente pueda, de alguna manera, abstraerse un poco de todas las dificultades que la pandemia conlleva (pausa). Nosotros no hemos... "¿Es posible repensar las artes escénicas a distancia?" Sí, se han hecho un montón de pruebas a través de *streaming*, a través de contenido generado para las diferentes plataformas digitales, pero para nosotros particularmente, para el Teatro Eslabón, no abordamos ese tipo de plataformas porque estamos convencidos [de] que el teatro es presencial. Entonces, no podemos abandonar la presencialidad del teatro, nos ajustamos a los determinados protocolos y a determinadas características que el contexto social nos lleva, pero queremos mantener lo que es la presencialidad artística, la presencialidad teatral, porque el teatro no es solamente actores arriba del escenario, sino que se nutre, se compone mejor dicho, del teatro y su púbico. Y a diferencia del cine, el teatro necesita del público de forma presencial para poder vibrar de otra manera. Así que sí es posible repesar las artes escénicas a distancia, pero particularmente desde Teatro Eslabón preferimos mantener en esa cuestión de presencialidad. "¿Es posible pensar Teatro Eslabón fuera de la sala?" Sí, sí, de hecho a lo largo de los 36 años de Teatro Eslabón, Teatro Eslabón ha hecho muchísimos espectáculos fuera de su sala y es una posibilidad que se viene manejando porque es algo factible y es algo que es realizable y adaptable en cualquier circunstancia, ¿no?

¿Cómo se vincula Eslabón con el Municipio [Canario] y con la Intendencia [de Canelones]? ¿Quiénes son los referentes? ¿Qué proyectos están desarrollando actualmente o planean desarrollar a corto plazo (post pandemia)?

Hoy por hoy con el Municipio tenemos un convenio vigente donde el Municipio nos retribuye económicamente con un dinero mensual a cambio de generar actividades

conjuntas, de brindar nuestros espacios de la sala, de generar contenidos comunes. Es un convenio, es un acuerdo que tenemos con el Municipio donde nosotros brindamos nuestra infraestructura y donde coordinamos acciones en conjunto y a cambio tenemos una retribución económica que nos permite, de alguna manera, afrontar algunos gastos, los gastos básicos sobre todo de alquiler que tiene la sala. Los referentes somos todos. En realidad, por el Municipio hasta ahora el referente, más que nada, [es] Claudio Benítez, que era el que estaba en la Comisión de Cultura. Y [desde] Teatro Eslabón siempre que tenemos reuniones con el municipio lo hacemos en un contexto de reunión, donde estemos todos los integrantes del grupo, para conversar las cosas en conjunto. Es muy bueno el relacionamiento tanto con el municipio como con la intendencia. Y ahora más allá de la post pandemia con el tema del cambio de gobierno [departamental] estamos viendo la posibilidad de [renovar] el acuerdo y generando nuevas estrategias para trabajar en conjunto, ¿no?

¿En qué consiste el proyecto de Salas de Teatro Independiente (TRAMA) presentado en 2019? Donde trabajarán junto a Sala Bettini, La casa de Oscar, Teatro de Santa Ana, Comunidarte y Teatro La Sala. ¿Qué implicancias o beneficios tiene?

El Proyecto Trama consiste en la realización de quince funciones con diferentes características, obviamente a cambio de una retribución económica, y [de] generar un circuito teatral de salas entre las salas que integramos el proyecto. De esas quince funciones, equis cantidad, un número de funciones, básicamente cinco funciones, teníamos que brindárselas a un grupo que no tuviera sala. Es decir, un grupo que no tuviera sala podía venir a hacer cinco funciones de su espectáculo a la sala nuestra, cobrando entrada y la totalidad de esa recaudación iba para el grupo que hacía esas cinco funciones. Por ejemplo, en nuestro caso las cinco funciones fueron del Grupo Gente Sin Nombre, del grupo de teatro de títeres Gente Sin Nombre. Como ellos no tienen sala hicieron cinco funciones en nuestra sala y lo que recaudaron por boletería, el 100% quedó para el grupo. Luego, el resto de las funciones tenían que ser algunas de las funciones con entrada libre y esas entradas distribuirlas en diferentes instituciones y tal. Nosotros trabajamos con el INAU, por ejemplo, hicimos funciones de teatro para niños del INAU con entrada totalmente gratuitas. Otras funciones [en la sala de Eslabón] tenían que [ser] de otros grupos y nosotros ir a la sala de los otros grupos, por ejemplo. Nosotros hicimos funciones de nuestros espectáculos en La Sala de Las Piedras y La Sala de Las Piedras vino a ser funciones a nuestra sala. Ahí se cumplía ese total de

quince funciones en ese marco del Proyecto Trama. Sobre todo esto, ahí se cumplía sobre todo [el objetivo de] establecer esa red de circuitos de salas, donde no solo pudiéramos realizar funciones en nuestras salas cada uno sino [en] las salas de los otros compañeros que estaban en el grupo. Y a su vez, que las salas pudieran abrir también sus puertas a los grupos que no tuvieran sala [y] se pudieran llevar la recaudación total de la boletería y para cada una de las salas no implicara un costo que luego no iba a ser retribuido.

¿En qué consiste el Corredor Cultural ruta 5, programa del MEC? ¿Cómo participará Eslabón?

Eslabón no participa de ese corredor. Eslabón no, no participa. Podés buscarlo en el MEC en qué consiste el Corredor Cultural, no lo tengo muy claro, ya que Eslabón no participa, pero lo que tengo entendido es que ese corredor se da por las salas municipales.

¿En qué consistía su participación en el programa radial? ¿Cómo se llamaba el programa? ¿Qué contenidos se difundían? ¿Por qué se suspendió?

El programa radial se llamaba "Mirada Joven". Era un *magazine* de actualidad, se trataba de diferentes temas con una mirada joven, desde un punto de vista joven. La conductora que realizaba el programa tenía unos veinte y pico de años, se llama Andreína [Escudero] y mi participación allí consistía en que tenía una columna para hablar de teatro, una vez cada 15 días. Era una columna donde se conversaba sobre teatro, contábamos un poco, no solamente lo que estaba haciendo Eslabón, sino cómo se constituía el teatro a nivel del interior, hablábamos un poco cómo nacieron los Florencios [(Premios Florencio)], qué significaban. Fueron poquitos programas y no sé se suspendió no sé bien. Ahí hubo una cuestión interna que desconozco. El programa dejó de funcionar por razones ajenas que desconozco. Pero estaba lindo, era una linda instancia, era un programa donde se hablaba, se tocaban temas generales, con contenidos varios pero siempre apostando a una mirada joven. Fueron tres programas nomás que pude estar y un poco estuvo por ahí la temática y los contenidos de mi columna. Bueno, Mariana, espero haber contestado las preguntas. Vi que a Lucía [Montenegro] le habías mandado preguntas también y bueno quería saber cuál era el motivo por el que nos habías mandado las preguntas por separado, vi que se repetían algunas preguntas, se las hacías a ella y me las hacés a mí también. Me llamó la atención y quería preguntarte eso, cuál era el motivo de que varios compañeros te respondiéramos lo mismo.

Muchísimas gracias por todas las respuestas. En algunos casos hago las mismas preguntas para tener varias voces de temas importantes. Desde la Cátedra [de Proyectos Finales de la Facultad de Comunicación y Diseño de la Universidad ORT Uruguay] me dijeron que el Anteproyecto estaba bien, con entrevistas muy valiosas y profundas con Leonel [Dárdano], Alfonsina [Astorga] y usted, pero que intentara escuchar otras voces de la organización, y más dado que son pocos integrantes, para nutrir más la investigación. En otros casos, hago preguntas sobre detalles para no sobrecargarla a usted y a Leonel [Dárdano]. ¿Genera algún problema internamente? Si es así, avíseme por favor. El propósito de este proyecto es recabar información, conocerlos lo más posible para crear un Plan estratégico lo más ajustado y personalizado a sus necesidades. Además, espero que les sirva todo el análisis para conocerse mejor. Tal y como ha comentado en oportunidades anteriores, algunas preguntas les han llevado a cuestionarte o pensar cosas que no se habían planteado antes, "despertar el bichito de la curiosidad" y eso es, a mi parecer, muy interesante.

No, no, no, para nada, problemas internos en absoluto. Me quedaba la duda de eso, pero no hay ningún problema.

Muchas gracias por su amabilidad y buena disposición, Patricia.

No por favor, cualquier otra cosa… Capaz que no te contesto en el momento, pero te intentaré responder ni bien lo vea. Dale, un abrazo.

8.10.1.9. Entrevista a Lucía Montenegro

Cargo: actriz y docente de Teatro Eslabón

Fecha: 13, 14 y 16 de diciembre de 2020 y 5 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue obtener información primaria sobre la sala, los vínculos con alumnos, socios y otras organizaciones. Además, evacuar dudas sobre asuntos abordados en entrevistas anteriores con otros integrantes de la organización. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlas a medida que disponía de tiempo libre. Posteriormente, se elaboraron repreguntas, se identificaron con la aclaración "(repregunta)" y ubicaron en el documento tras la pregunta que generó consulta con el objetivo de facilitar la lectura.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

No depender de entes externos, públicos o privados, a la hora de crear y a la hora de sostener materialmente el centro cultural.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

Sí, es más valioso porque, generalmente, los grupos independientes buscan realizar un teatro más "profundo", en el sentido de que apuntan a impulsar el pensamiento, generar interrogantes, movimientos de ideas, hablar de la condición humana. El teatro comercial solo entretiene y tiene como objetivo principal el dinero.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Para mí, la profesionalización pasa por la formación, la realización de una tarea en forma seria y el logro de una remuneración por esa tarea.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay?

Para algunos sí. No es lo más habitual.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

En el interior hay menos oferta teatral. Eso implica que la gente no solo hace menos obras sino que también ve menos teatro que en Montevideo. Las realidades demográficas de cada zona inciden directamente en eso. En Montevideo, se pueden encontrar grandes producciones (sobre todo en la Comedia Nacional), algo que

generalmente en el interior no se puede hacer, por falta de recursos. A nivel de formación profesional en teatro, en Montevideo hay muchas más opciones. En el interior son escasos los ejemplos. Además, a nivel institucional, los grupos del interior tienen (no todos, pero sí la mayoría), una organización muy primaria.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón?

Es un grupo de teatro independiente y un espacio cultural de puertas abiertas a la comunidad.

¿En qué año ingresó al elenco estable de Eslabón? ¿Qué le interesó de formar parte o cómo llegó?

Desde 2007 hasta 2010 fui alumna del taller de teatro dictado por Leonel en EMAO [(actual Espacio Cultural Canelones)]. En el último año, él me invitó a unirme a Eslabón y acepté encantada, porque conocía el trabajo que hacían. Ingresé el 16 de octubre de 2010.

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón?

Es mi casa. Es un lugar que adoro, a donde voy a trabajar con gente que quiero para hacer lo que me gusta. Por esto, y por lo que significa el grupo y la sala para la comunidad, es también una gran responsabilidad.

¿Cómo es el vínculo entre los integrantes? ¿Qué valores predominan?

El vínculo es muy bueno. El valor que predomina entre nosotros es la confianza.

Algunos entrevistados manifestaron sentirse parte de una familia, ¿usted lo siente así? ¿Por qué?

Sí, somos familia. En mi opinión, se debe a que compartimos mucho tiempo juntos y un mismo objetivo, pero por sobre todo a la naturaleza del trabajo que hacemos. Nos juntamos para crear, y eso implica abrirse de una forma muy especial con los compañeros. Nos une la confianza plena entre nosotros, el mismo sentido del humor y la misma pasión.

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel en Eslabón? ¿Qué incidencia tiene en los miembros y las obras representadas?

Leonel es el pilar fundamental de Teatro Eslabón. No sólo es uno de los fundadores, sino que siempre ha sido el líder natural del grupo. Es el director artístico por excelencia y a lo largo de los años no ha aparecido nadie que pueda ocupar su rol. Para los demás miembros del grupo él es el gran referente. Las obras representadas son seleccionadas por todo el equipo, no solo por el director, pero a la hora de la puesta en escena es su

visión la que prevalece, visión en la que todos confiamos plenamente. Es todo un ejercicio responder esas preguntas.

Qué bueno que le despierte interés. También hice el taller de teatro en Espacio Cultural Canelones, en aquel entonces EMAO, en 2010 con Leonel [Dárdano]. ¿Estaba en el grupo de la tarde? Recuerdo que en él estaba Victoria Bentos, Noelia del Horno, Luanna Bube, Leandro Trasante, Camila Bevilacqua...

Ah, mirá. No, no estaba en ese grupo. Éramos cuatro: Ana Di Domenico, Gastón Marfut, Braulio Marchisio y yo. Hicimos *El zoológico de cristal* ese año. ¿Seguiste haciendo teatro después?

Recuerdo de conocer a Braulio [Marchisio] en una visita que hicimos a Eslabón. Sí, hice dos años más en talleres que ofrecía la Universidad ORT Uruguay. Un año con Tabaré Rivero y otro con Bernardo Trías.

¡Mirá que genial! ¡Debe ser tremendo trabajar con Tabaré!

Es un genio. Muy humano, quedé en muy buen trato con él. Hace unos días lo entrevisté para la tesis también. Trabajar con Leonel tantos años debe ser maravilloso también.

¡Ni que hablar! Es un placer, una aprende mucho...

Me imagino. ¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior? ¿Y en Montevideo?

En el ámbito teatral Eslabón es referente, ya sea en la ciudad como en el interior del país. En Montevideo, también se ha marcado presencia, pero para muchos sigue siendo un grupo poco conocido.

¿Qué opinión le merece el hecho de que el teatro del interior sea premiado en categorías diferentes al montevideano?

Es un hecho arbitrario, consecuencia de que los críticos que premian no suelen desplazarse hasta el interior para ver las diferentes propuestas. Creo que marcan una grieta entre Montevideo e interior, poco beneficiosa para el teatro nacional. En general, los Florencio son los premios para el teatro montevideano, con alguna mención, cada dos años, al teatro del interior. Es casi un ninguneo. Recuerdo que una vez le entregaron un premio a una actriz del interior y ni siquiera recordaban el nombre de la mujer [(emoji de mujer con la mano en la cara)].

¿Cuál es la zona de influencia de Eslabón?

Principalmente Canelones y zonas aledañas (Santa Lucía, Las Piedras, parte del santoral)

¿Qué ciudades del Santoral se inscriben en la zona de influencia de Eslabón? ¿San Antonio, Santa Rosa, San Bautista, San Ramón, San Jacinto?

Principalmente San Ramón. Tenemos un vínculo muy fluido con el Grupo Experimental de Teatro de esa ciudad.

¿Cuántas funciones de artistas terceros hay por año? Sin tomar en cuenta la situación sanitaria actual. ¿Podría afirmar que todos los fines de semana hay espectáculos o actividades en Eslabón? Si no es así, ¿cuál es la frecuencia?

Por el momento, no tenemos una agenda fija en cuánto a actividades en la sala. Tratamos de tener dos propuestas por mes, al menos. La sala se suele abrir al público en febrero y se cierra sobre finales de diciembre. Cuando tenemos un espectáculo propio en cartel, generalmente no programamos espectáculos invitados, por todo el trabajo que implica armar y desarmar escenografía y puesta de luces. Considerando eso, estimo que por año recibimos al menos unas dieciocho propuestas invitadas.

¿A qué fondos económicos se presenta Eslabón o se ha presentado?

Todos los años nos presentamos a los fondos de infraestructura de COFONTE.

¿[En qué se basan para definir] la duración en cartelera local (dos o tres meses) de las obras propias?

Hemos establecido el criterio de que nuestras obras tienen que estar en cartelera dos meses como mínimo. Considerando la respuesta del público, podemos extender la temporada uno o dos meses más.

¿Qué acciones realiza Eslabón para aumentar el número de socios? Si no realiza ninguna, ¿por qué?

En este momento estamos utilizando la estrategia de invitar a hacerse socios a aquellas personas que asisten al teatro a ver las diferentes propuestas.

¿De qué forma o a través de qué medio hacen la invitación a las personas que asisten al teatro? ¿Les solicitan datos de contacto? (repregunta)

En realidad, hablamos con la gente en el *hall* [de la sede], a la entrada o salida de la obra que vayan a ver. Si están interesados en hacerse socios, les pedimos los datos y los dejamos registrados en el momento.

¿Qué acciones llevan a cabo para dar a conocer los cursos, para atraer nuevos alumnos?

Se difunden de la misma manera que los espectáculos que se presentan en la sala (prensa local, redes sociales y cartelera).

Leí en la página web de la Red Nacional de Teatro que Eslabón forma parte. ¿Qué implicancias o beneficios tiene?

Sinceramente, desconocía el hecho de que Eslabón estuviera incluido en la Red Nacional de Teatro.

Teatro Eslabón figura en el apartado de Salas integrantes de la Red (https://rednacionaldeteatros.wordpress.com/noticias-2/). Quizás en algún momento formaron parte.

Lo voy a revisar. No tenía ni idea. El que debe estar al tanto es Leonel.

¿En qué consiste el proyecto de Salas de Teatro Independiente (TRAMA) presentado en 2019? Donde trabajarán junto a Sala Bettini, La casa de Oscar, Teatro de Santa Ana, Comunidarte y Teatro La Sala. ¿Qué implicancias o beneficios tiene?

El proyecto TRAMA está pensando con el objetivo de profundizar el vínculo entre los grupos participantes. Cada grupo se comprometió a: brindar en su sala cinco funciones de un grupo sin sala, realizar cuatro funciones de una producción propia en una sala que no es la propia, realizar cuatro funciones de una producción propia en la sala propia (con entrada libre) y recibir a dos grupos con sala en la sala propia.

¿Cómo miden el éxito?

Creo que el éxito pasa por hacer lo que nos gusta y porque el público nos acompañe. La cantidad de público y las críticas recibidas son dos factores concretos para medir el éxito.

¿Y cuándo un curso o el arrendamiento de la sala son exitosos? (repregunta)

Un curso es exitoso cuando hay personas interesadas y se desarrolla en forma satisfactoria, cuando hay interés y aprendizaje. [Y] un arrendamiento es exitoso cuando pagan.

¿Qué beneficios ofrece Eslabón a sus socios? ¿De qué valor mensual es la cuota?

La cuota mensual es de $80. Los socios entran gratis a los espectáculos de Eslabón, tienen el 50% de descuento en los espectáculos invitados que llegan a la sala y un 50% de descuento en cualquiera de los talleres que dictamos.

¿Tienen beneficios cruzados con otros elencos teatrales? Por ejemplo, los socios de Pilares tienen descuentos en sus espectáculos o algo similar. (repregunta)

Por ahora no.

Muchísimas gracias por las respuestas, Lucía. A modo de aclaración, le comentaba a Patricia [Pereira] que en algunos casos hago las mismas preguntas a varios

integrantes para tener varias voces de temas importantes, para nutrir más la investigación. Desde la Cátedra [de Proyectos Finales de la Facultad de Comunicación y Diseño] de la Universidad ORT Uruguay me aconsejaron escuchar otras voces de la organización, sobre todo si se tiene en cuenta la cantidad de integrantes.

De nada, estoy a la orden. No, no, para nada. Es totalmente entendible.

8.10.1.10. Entrevista a Carolina Pereyra

Cargo: actriz y exdocente de Teatro Eslabón

Fecha: 6 y 15 de enero de 2021, y 4 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue obtener información primaria sobre la sala, los vínculos con alumnos, socios y otras organizaciones. Además, evacuar dudas sobre asuntos abordados en entrevistas anteriores con otros integrantes de la organización. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Ser independiente significa llevar adelante un proyecto artístico, cultural e institucional de forma autogestionable.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

El teatro comercial tiene como objetivo producir obras de tipo comedias más "digeribles", ya que tiene como misión la mayor recaudación de dinero. En cambio el teatro independiente va más allá de lo "digerible" y apunta a un trabajo más de laboratorio, investigación y análisis.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Ser profesional significa estar 100% comprometido con el proyecto, entregándose de cuerpo y alma, y estando dispuesto a aprender todo el tiempo.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay?

No, no es posible, ya que siempre se está sujeto a la venta de entradas. Sería posible si se tiene algún tipo de contrato con alguna intendencia o ente estatal.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

En el caso de Montevideo hay una mayor demanda de propuestas y muy variadas y también hay más escuelas, cursos, talleres, etcétera. En cambio en el interior si bien hay muy buenos elencos y propuestas que se interesan por entrar en un circuito más profesional, se encuentran también elencos más *amateur* que solo producen para su zona o alrededores. Igual, cabe destacar, que la mayoría de los grupos del interior [está asociada a ATI], [lo que le permite] experimentar diversos encuentros e intercambios de conocimientos.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón?

Teatro Eslabón para mí es una gran escuela de aprendizaje desde lo grupal, artístico, hasta lo institucional. Es una gran familia para mí.

¿En qué año ingresó al elenco estable de Eslabón? ¿Qué le interesó de formar parte o cómo llegó?

Desde pequeña me llevaban a ver sus obras, ya que un miembro de mi familia [(Carlos Sorriba es el tío de Carolina Pereyra)], conjuntamente con el resto de sus compañeros, fue fundador del mismo, y siempre estuve medianamente involucrada, hasta que en el 2004 comencé talleres y desde ahí me fui quedando del todo.

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón?

Para mí significa una pasión.

¿Cómo es el vínculo entre los integrantes? ¿Qué valores predominan?

El vínculo es excelente. Predomina el compañerismo, la solidaridad, la amistad y el respeto.

Algunos entrevistados manifestaron sentirse parte de una familia, ¿usted lo siente así? ¿Por qué?

Eslabón es mi segunda casa, parte de mi familia biológica pertenece al elenco, y mis compañeros son como mis hermanos. [(Patricia Pereira es hermana de Carolina Pereyra y Carlos Sorriba el tío de ambas)].

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel en Eslabón? ¿Qué incidencia tiene en los miembros y las obras representadas?

Leonel más allá de ser nuestro director, es nuestro maestro, nuestro guía en este arte, es el eslabón más importante de esta cadena, ya que es la visión micro y macro de toda propuesta.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior? ¿Y en Montevideo?

A lo largo del tiempo Eslabón supo y sabe mantener su identidad, su calidad y su sello, ha ido a presentar sus obras a varias ciudades cercanas y no tan cercanas. Ha trabajado y mantenido vínculos con grandes maestros del medio teatral como, por ejemplo, Atahualpa Del Cioppo. Y eso le ha dado un importante valor y prestigio en la ciudad y fuera también.

¿Qué opinión le merece el hecho de que el teatro del interior sea premiado en categorías diferentes al montevideano?

Es un tema que venimos conversando hace tiempo... el por qué [de] esa diferencia. Creo [que] generalizan con el interior, solo daban [premio] al Mejor Espectáculo sería porque las estatuillas son más caras para el interior (ja, ja). Recién ahora está cambiando eso, se [están] uniformando más las categorías y ya hay más premiados en el interior, por suerte.

¿Eslabón forma parte de NEXO (Red de músicos y artistas de Canelones)? Si no es así, ¿por qué?

No, no forma parte de la Red, porque aún no nos hemos reunido con el colectivo.

¿Eslabón ha participado en alguna edición de la Feria de las Artes? ¿De qué forma lo ha hecho?

Tampoco hemos participado aún de las ediciones de la Feria de las Artes.

¿Eslabón ha participado en alguna edición del Día del Patrimonio? ¿De qué forma lo ha hecho?

Sí, hemos participado en ediciones del Día del Patrimonio, habiendo abierto las puertas de nuestra sala, ofreciendo visitas guiadas y funciones de obras en la misma sala.

¿Eslabón ha participado en alguna edición de Canelones De-Muestra? ¿De qué forma lo ha hecho?

Sí, hemos participado con el taller de *clown* que dictaba Carlos Sorriba allá por el año 2005. Salimos los alumnos del taller siendo personajes *clownescos*, y bajo el *slogan* Canelones la Muestra.

¿Eslabón le alquila la sala al grupo Alegría (alcohólicos anónimos) para que pueda llevar a cabo sus reuniones o es un préstamo? ¿La curia está relacionada?

Eslabón le alquila la sala desde hace 36 años a la curia. El salón de Alcohólicos Anónimos es un salón que esta aparte de la sala. Sí, se comparte el mismo patio al fondo.

¿Cómo se vinculan hoy con Eslabón los "viejos eslabones"? Patricia me comentó que les llaman así a los integrantes más antiguos como Carlos Sorriba, Nelson Castillo y Oscar Correa. ¿Algún otro se relaciona de forma frecuente?

Los "viejos eslabones" (los llamamos así cariñosamente) y los cuales fueron también miembros fundadores, grandes profesores y maestros para algunos de nosotros y nos dejaron el gran legado del cual seguimos aprendiendo y creciendo. Les tenemos un gran cariño y aprecio, y seguimos en contacto con ellos en una relación muy sana. Incluso aún algunos de ellos continúan con el fuerte vínculo y relacionándose de forma frecuente como, por ejemplo, el caso de Rosana Jozami, que está trabajando con nosotros en los procesos creativos.

¿Por qué se definen como un grupo de investigación? ¿Qué implicancias tiene? ¿Se relaciona de alguna forma con la obra actualmente presentada [(*A través de los mares*)]?

En realidad no somos un grupo de investigación, sino que cuando nos embarcamos en una nueva propuesta artística lo que hacemos es explorar textos, épocas, estados, lugares, etcétera, que van a ser una referencia para darle el sentido a lo que queremos representar.

¿Cuál es el objetivo de Eslabón? [Por ejemplo:] ¿que sus integrantes puedan vivir económicamente de la actividad?, ¿aumentar la cantidad de audiencia?, ¿aumentar la cantidad de obras propias por año?, ¿que sus integrantes puedan desarrollar la actividad teatral?, ¿conseguir el reconocimiento del MEC en sus cursos?, ¿presentar obras en Montevideo?

El objetivo de Eslabón es seguir viviendo artísticamente y como institución. Mantener la fortaleza que nos une como equipo, y poder seguir expresando nuestras inquietudes como artistas, a través de lo que hacemos y representamos. Con las producciones queremos llegarles a todo tipo de público manteniendo siempre la calidad, el compromiso y el respeto por el trabajo. No pretendemos vivir 100% del teatro, pero sí pretendemos continuar y seguir manteniendo viva nuestra gran casa que es la otra gran pata de nuestra historia.

Cuando presentan sus obras, ¿durante cuántos meses están en cartelera propia? ¿Qué días y con cuántas funciones por día? (repregunta)

En general, mantenemos una temporada de dos meses más o menos. Y damos una vez a la semana, por lo general. Hemos vendido haciendo funciones los domingos.

¿En [qué se basan para decidir] si agregar más funciones o no? (repregunta)

A la concurrencia de público. Pero por lo general cuando baja la obra, queda pronta para seguir dándola en otras salas o dónde nos inviten. Queda a la "venta", digamos.

Gracias, Carolina

Perdón [la demora] y cierro con una frase de un director y dramaturgo argentino que dice así: "El arte es la respiración de los pueblos". Gracias por contar con nosotros. Mucha suerte.

Gracias [a ustedes] por abrirme las puertas

8.10.1.11. Entrevista a Micaela Lucas

Cargo: actriz de Teatro Eslabón

Fecha: 15 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita y oral)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue obtener una nueva mirada de la organización dada su corta trayectoria. Además, conocer más en profundidad la experiencia de los talleres de teatro. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

(La entrevistada no contestó)

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

(La entrevistada no contestó)

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay?

Creo que no es posible, si bien hay ofertas laborales públicas y privadas respecto al arte, como por ejemplo, la labor de pertenecer a un elenco tanto público como privado en el teatro, danza y/u otras ramas artísticas, creo que estas oportunidades son muy escasas y no abarca la cantidad inmensa de artistas que tiene el Uruguay. Por otro lado, el artista independiente no puede vivir de su arte porque no hay apoyo muchas veces ni social ni del estado.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

Creo que principalmente en Montevideo existe un mayor número de público que concurre a los teatros, también una mayor diversidad de oportunidades para integrar a las personas al mundo cultural y esto permite que, por ejemplo, si hay un espectáculo de un género no muy solicitado haya muchas personas que concurran, mientras que en el interior esto no sucede o sucede con menos frecuencia.

¿Ha asistido a los Encuentros regionales de Teatros del Interior o a la Bienal de Teatros del Interior? ¿Cuál fue su experiencia?

No, no tuve la experiencia.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón?

Teatro Eslabón para mí es un espacio cultural en donde se trata de fomentar las diferentes formas del arte, darle oportunidad a las personas de conocer nuevos horizontes respecto a ello y brindar un espacio comprometido con el arte.

¿En qué año entró al taller de teatro de Eslabón? ¿Cómo conoció la propuesta educativa (talleres) de Eslabón? ¿Por qué eligió quedarse en Eslabón?

Ingresé en los talleres de Teatro Eslabón en el año 2015, ya que mi madre conoce a una integrante del elenco, además mi hermana y mi tía cuando eran pequeñas iban a talleres en Teatro Eslabón. Elegí quedarme allí porque siempre me sentí parte, acompañada en mi proceso de aprendizaje y rodeada de personas que siempre me trataron como en casa.

¿En qué año ingresó al elenco estable de Eslabón? ¿Cómo surgió la posibilidad?

Al elenco estable ingresé en el año 2019. La oportunidad de formar parte del elenco surgió luego de años de concurrir a los talleres, formarse un grupo fijo (en los talleres) que nos mantuvimos durante muchos años, nos llegó una propuesta por parte del elenco de comenzar a asistir a las reuniones.

¿Cuándo empezó el taller tenía como objetivo llegar al elenco estable o se dio cuenta en el camino que podía llegar? ¿Qué le interesó de formar parte del elenco estable?

Cuando empecé el taller tenía claro que me gustaba el teatro y es lo que quería hacer, pero tenía 14 años y no sabía que iba a pasar a largo plazo, sinceramente nunca lo pensé como meta, mi meta era hacer teatro y aprender, cuando nos llegó la propuesta, me interesó seguir formándome y ser parte de un grupo estable, con personas muy buenas en su trabajo, tenía ganas de aprender y abrirme nuevas puertas en el mundo del teatro.

Cuando ingresó al elenco estable, ¿cómo le fueron transmitidas las normas o reglas de la institución? Quizás en el taller ya se las había transmitido, [lo desconozco]. ¿Sucedió durante una instancia específica o en el día a día?

En los talleres de teatro uno no solo aprende a hacer teatro, aprende a trabajar con un grupo, con diferentes personas, aprende a tener responsabilidades que son muy importantes para llevar un proyecto adelante. En este transcurso de asistir a los talleres durante 4 años aprendimos todo eso. Sin embargo, había algunas cosas que no era de nuestra cotidianidad, al fin y al cabo, éramos estudiantes, cuando entré al elenco había aparte de las responsabilidades ya mencionadas, otras, que durante todos los años anteriores y los por venir los incorporás. Cuando ingresé al elenco del teatro ya tenía conocimientos (algunos) de cómo se manejaba la interna del teatro y los otros los fui aprendiendo con el tiempo y viendo a mis compañeros/as cumplir su rol, otros no tan cotidianos sí me los explicaron.

¿Cómo es el proceso creativo dentro de la compañía teatral? ¿Las ideas de los integrantes más jóvenes (como Alfonsina, Manuela y usted)?

Este proceso es un proceso que se realiza entre todos los integrantes del elenco, tomando las diferentes propuestas y escogiendo entre todos. Creo que nosotras por más que seamos más jóvenes no influye mucho, todos tenemos diferentes ideas que son planteadas y cada uno de nosotros tenemos diferentes propuestas creativas muy buenas, de hecho, creo que hay personas integrantes más adultas que son muy creativas.

Cuando integró el taller o ahora en el elenco, ¿le hablaron sobre la fundación de Eslabón? Si es así, ¿qué le dijeron?

Creo que esto fue un poco interés propio, cuando al menos ingresé en el teatro me interesaba saber qué significaba Eslabón, cuando nació, como nació la propuesta, quienes fueron los primeros eslabones y también días en los que charlas con tus compañeros/as del teatro surgen conversaciones de anécdotas entonces así vas aprendido un poco acerca que como surgió todo.

¿Qué actividades lleva adelante Eslabón?

Si hace referencia a los talleres propuestos, las propuestas varían, pero son talleres de teatro para niños, adolescentes y adultos, de humor, de narración oral, etcétera.

¿Cuáles son los objetivos de Eslabón?

(La entrevistada no contestó)

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón?

(La entrevistada no contestó)

¿Cómo es el vínculo entre los integrantes? ¿Qué valores predominan?

El vínculo es muy bueno, los valores que predominan son, entre muchos, el respeto, empatía, etcétera.

¿Conoce la misión o visión de Eslabón?

Su misión es generar un polo cultural, tendiente al desarrollo y fortalecimiento de las manifestaciones artísticas, que fomente una amplia y permanente corriente de público para el disfrute de los bienes culturales sin exclusiones. Su visión es ser una organización que se caracteriza por brindar a sus espectadores un teatro, tanto a nivel artístico como institucional, que apunta a la calidad de sus producciones, con el compromiso de ofrecer al público un espacio serio y comprometido con el arte.

Algunos entrevistados manifestaron sentirse parte de una familia, ¿usted lo siente así? ¿Por qué?

Sí, para mí Eslabón es una puerta que siempre tendré abierta, las personas que lo integran siempre fueron muy buenas conmigo, me integraron super bien y siempre me hicieron, como dije anteriormente, sentirme parte, sentirme en casa. Me acompañaron en mi proceso de crecimiento artístico y de crecimiento personal.

¿Se siente integrada al grupo? Si es así, ¿Qué te hace sentir de esa forma?

Sí, como dije antes, completamente.

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel en Eslabón? ¿Qué incidencia tiene en los miembros y las obras representadas?

Leonel es una persona importante en Eslabón, ya que es nuestro director artístico y uno de los fundadores del Teatro Eslabón, tiene ideas muy buenas y es muy responsable con su trabajo, hace muchos años ejerce esta labor y tiene una gran trayectoria artística. Respecto a la incidencia con los otros miembros, creo que Teatro Eslabón es un equipo, siempre se toman las opiniones de todos, pero Leonel cumple su rol como director artístico como otros miembros cumplen sus respectivos roles, además que como dije anteriormente, creo que su experiencia en todos estos años de trabajo nos ayuda a aprender de la experiencia del otro.

¿Existe hoy alguna otra figura dentro en Eslabón que podría tomar el lugar de Leonel el día que se retire? ¿Quién sería y por qué? ¿Qué características debería tener?

Creo que esto debe tratarse entre todos [los integrantes] y el día que ello esté por suceder o suceda.

¿Cómo se vinculan hoy con Eslabón los "viejos eslabones"? Como Carlos Sorriba, Nelson Castillo y Oscar Correa. ¿Algún otro se relaciona de forma frecuente?

Sí, siempre se mantiene contacto, asisten al Teatro, personalmente también cada compañero tienen relación con ellos y Teatro Eslabón también la mantiene. Yo como ingresé recientemente al elenco no los conozco a todos, pero creo que la relación en general es buena. Además, personalmente, creo que hay un debido respeto, ya que son compañeros que estuvieron durante los primeros pasos de Eslabón y tienen mucha experiencia.

Cuando habla con otras personas y le dice que forma parte de Eslabón, ¿generalmente saben lo que es o te preguntan?

Generalmente sí, algunas personas, por ejemplo… Yo estudio en Montevideo y muchos no lo conocen, pero otros que están más involucrados en el mundo artístico, sí.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior? ¿Y en Montevideo?

(La entrevistada no contestó)

¿Qué otros espacios culturales existen en la ciudad de Canelones? ¿Consideras que son competencia de Eslabón? ¿Por qué?

[Complejo Cultural] Teatro Politeama, Espacio Minga, Sala Lumière, Museo [Histórico Departamental "Comandante Juan] Spikerman", etcétera. No considero que sean una competencia.

¿Qué opinión le merece el hecho de que el teatro del interior sea premiado en categorías diferentes al montevideano en los Premios Florencio?

Me parece que es una linda oportunidad y un lindo encuentro, me parece necesario que se reconozca el teatro del interior.

8.10.1.12. Entrevista a Federico Rodríguez

Cargo: actor y exdocente de Teatro Eslabón

Fecha: 6 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue obtener información primaria sobre la sala, los vínculos con alumnos, socios y otras organizaciones. Además, evacuar dudas sobre asuntos abordados en entrevistas anteriores con otros integrantes de la organización. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre. Luego, se elaboraron repreguntas.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Significa no verse condicionado ideológica, artística y [patrimonialmente] a ninguna persona, ente o institución ajena.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

Es más valioso en la medida que habilita la creación con el contenido que el grupo le quiera dar (aunque sea crítica social, política, económica, etcétera).

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Tener formación en la disciplina que se ejecuta, percibir una retribución digna por ello y tener aportes a la seguridad social.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay?

Sí, aunque con muchas dificultades.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón?

Institución independiente de la ciudad de Canelones que tiene por objeto la promoción, difusión, experimentación y formación en diferentes disciplinas artísticas.

¿En qué año ingresó al elenco estable de Eslabón? ¿Qué le interesó de formar parte o cómo llegó?

En marzo de [2003] ingresé como alumno del taller con el propósito de adquirir mis primeras herramientas teatrales.

¿Qué le interesó de formar parte de Eslabón? ¿Por qué eligió Eslabón? ¿Lo conocía antes de ingresar?

Era el único espacio que ofrecía talleres de teatro para adolescentes a nivel privado. No lo conocía con anterioridad.

¿Qué significó para usted que luego lo invitarán a formar parte del elenco?

[Significó] una oportunidad de perfeccionamiento, me abrió muchas puertas para recibir talleres artísticos y formación en gestión cultural. Me permitió trabajar con Leonel [Dárdano] y con actores de mucha experiencia.

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón?

Mi escuela, mi casa, mi familia

¿Cómo es el vínculo entre los integrantes? ¿Qué valores predominan?

Conformamos una familia, donde predomina la solidaridad y la horizontalidad en la toma de decisiones. Sus principios a nivel artístico son la tendencia a la profesionalización y a la excelencia.

Algunos entrevistados manifestaron sentirse parte de una familia, ¿usted lo siente así? ¿Por qué?

Por supuesto, porque hay mucha confianza, entrega y respeto. Hay roles definidos, pero los objetivos comunes son muy claros. Si bien los integrantes han ido cambiando con el paso del tiempo, se logra una integración que va más allá de la creación artística y la gestión de la institución.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior? ¿Y en Montevideo?

En Canelones es un referente cultural y un espacio de encuentro artístico. A nivel del interior, es una de las instituciones fundadoras de la Asociación de Teatros del Interior, es un referente de creación artística y diversidad cultural. A nivel de Montevideo, es concebido como uno de los elencos más destacados del interior del país, con una actividad permanente que complementa la cartelera teatral ofrecida por el circuito de espacios culturales de la capital, además de un espacio al que los artistas de la capital acceden fácilmente para presentar sus creaciones.

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel [Dárdano] en Eslabón? ¿Qué incidencia tiene en los miembros y las obras representadas?

Es el director artístico, el gran maestro de los actores y técnicos que conforman el elenco, el que define las puestas en escena de los espectáculos de Eslabón y encabeza la

gestión del espacio cultural. Su opinión es fundamental en la elección de las obras a representar.

¿Qué temáticas le interesa a Eslabón trabajar en sus obras?

Las temáticas se definen al momento de decidir qué obra se va a realizar. En general se han abordado temáticas muy válidas, muchas veces implican una crítica social, política y/o religiosa y un abordaje de las miserias humanas.

¿Cómo miden el alcance que tienen las obras? ¿Por cantidad de espectadores, por nominaciones y premios, o si logran presentarse en otras salas? ¿Cómo miden el éxito?

En principio, por la reacción del público y las críticas que recibe el espectáculo, así como por la presentación en otras salas.

¿Cómo miden el éxito en las otras áreas (dictado de talleres y alquiler de sala)?

[En los] talleres [se mide] por la cantidad de participantes y en la evaluación de los asistentes. [Respecto al] alquiler de sala, [se tiene en cuenta la] cantidad de espectáculos presentados.

¿Considera que Eslabón tiene competencia? Y de ser así, ¿qué teatros o elencos considera que lo son?

No creo que tenga competencia.

¿Por qué? ¿Qué entiende por competencia?

Competencia en el sentido de disputa con otros colectivos que tengan los mismos objetivos. Entiendo que no tiene, al menos a nivel local: no hay otro grupo de similares características. Es una propuesta única a nivel local.

¿Qué hace única a la propuesta de Eslabón?

Es un espacio independiente y autogestionado, que ofrece formación artística y que carece de fines de lucro.

¿Cómo definiría al público del Teatro? ¿Generalmente son más mujeres, más hombres, mayores, jóvenes o varía?

Hombres y mujeres adultos mayores son los que predominan.

¿Adultos mayores de qué edad aproximadamente?

[Tienen] entre 50 y 70 años de edad.

¿Cuáles son los oficios por fuera de Eslabón de cada uno de los integrantes?

Funciones públicas, estudiantes y empleados de la actividad privada.

Me refería a los oficios específicos de cada uno.

Lucia es empleada de una mueblería y estudiante de magisterio; Carolina es docente de teatro; Federico: juez letrado; Andrés: funcionario del Ministerio del interior; Caren es empleada de una carpintería y docente de Casa de la cultura; Alfonsina es estudiante universitaria y Micaela también; Carlos es actor independiente y Jorge es jubilado de maestro.

¿Y Leonel?

Leonel está actualmente jubilado.

Muchas gracias por todas las respuestas

Al contrario, gracias a ti, si puedo ayudar en algo más decime nomás.

8.10.1.13. Entrevista a Alfonsina Astorga

Cargo: apuntadora y actriz de Teatro Eslabón

Fecha: 4 de agosto de 2020

Formato: virtual (videollamada)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue obtener una nueva mirada de la organización dada su corta trayectoria. Además, conocer más en profundidad la experiencia de los talleres de teatro.

La entrevistada se mostró abierta, cómoda e interesada. Alfonsina Astorga comentó que decidió alejarse del elenco, durante 2020, por temas de tiempo. Planea reintegrarse lo antes posible. Cabe aclarar que cuando se escogió a la entrevistada no se contaba con dicha información.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. Junto a la entrevistada se decidió coordinar un encuentro a través de la plataforma Zoom.

¿En qué año entró al taller de teatro de Eslabón?

Al taller de Eslabón… en realidad empecé muy, muy de chica, tenía capaz 6 años. Empecé con dos profesoras que estaban en el momento, que eran integrantes del elenco de Eslabón: Nancy Degiovanangelo y Soraya [Olivera]. Después Soraya se fue y yo hice muchos años de teatro con Nancy desde chica, desde toda mi infancia hasta que empecé el liceo, me parece, y ahí me aparté dos años capaz, porque no encontraba ya el grupo de Nancy, ya no estaba más en Eslabón, aunque seguíamos haciendo muestras ahí. Hasta que empezó el taller de teatro para adolescentes por allá por el 2014 o 15, tenía 13 o 14 años, 13 [quizás], y se formó ese grupo con Federico [Rodríguez] y con

Patricia [Pereira] y ahí estuve. Ahí empecé, retomé de vuelta lo que había hecho cuando era chica y fue un grupo que fue variado con los años, duró mucho tiempo, duró hasta este año [(2020)]. Porque ya de nuevo hemos crecido, estamos con otros tiempos, con otras metas y después ya hace capaz dos [o] tres años que me invitaron al elenco de Eslabón. Más que nada empezando a aprender, a escuchar, a aportar en la medida que pudiera para seguir creciendo en el teatro y seguir aprendiendo cosas. Y siempre quedó ese debe de participar con ellos [en el escenario] que iba a empezar ahora y el tiempo, los tiempos dijeron otra cosa por el momento, pero así empezó.

Es decir, que aún no ha participado en ninguna obra como actriz sino en el proceso creativo, en la preparación.

Sí he participado en obras, hemos hecho funciones, desde muestras hasta funciones por un mes con lo que fue el taller, que fue creciendo bastante y hemos logrado [bastante]. La verdad que sigo sorprendida con todas las cosas que hemos logrado y salieron funciones y todo, pero no [he actuado] con el elenco de Eslabón que está conformado ahora.

¿Cómo conoció la propuesta educativa de Eslabón? Es decir, los talleres.

Al que fui de niña imposible acordarme, pero ya estaba en Eslabón porque hacía danza, creo que un año más chica hacía danza y creo que de ahí de escuchar. Fue hace mucho tiempo, si tu pregunta es por dónde vi las comunicaciones creo que en ese momento las redes sociales y eso no estaban [tan desarrolladas] como ahora entonces no me acuerdo de donde verlo. Quizás mi madre se enteró y ahí me dijo, no sé, algo así capaz fue. Y después de adolescente por Facebook, me parece o lo vi en algún lado.

De adolescente, ¿por qué eligió volver a ahí? ¿Qué le gustó de Eslabón que le hizo volver?

El teatro.

¿La forma en que ellos abordan el teatro?

Sí, creo que más que nada… no sabía quién me iba a dar clase, no sabía nada de la gente [que estaba allí]. Me gusta ese teatro, tuve muy buenas experiencias y fue una gran parte de mi vida y lo es. Pasé mucho tiempo ahí adentro (risas). Entonces, ya desde ese momento era como… tenía ganas de volver a estar ahí, me gusta el ambiente y la idea de hacer teatro. Yo quería hacer teatro.

¿Cómo fue el pasaje del taller de adolescentes al elenco estable? ¿Usted lo propuso, ellos, fue un acuerdo? ¿Cuándo empezó el taller tenía como objetivo llegar al elenco estable o se dio cuenta en el camino que podía llegar?

No, en realidad empecé el taller nomás y generé muy buena relación, en especial con "Fede", Federico era nuestro profesor y ya llegó un momento en el taller, entre Federico y Patricia [donde] ya éramos uno solo. No era [profesor-alumno]. Nunca fue… Al principio capaz que sí, el primer año, pero después ya no fue profesor-alumno. No, era una cosa mutua. Entonces, me acuerdo que un día Federico me mandó un mensaje a fin de año, cuando terminábamos el taller y me dijo que cuando quisiera era bienvenida al elenco y quedé [muy] contenta porque siempre los admiré mucho a ellos cómo trabajaban. Siempre admiré mucho la forma de trabajar de Eslabón, Leonel de director y de ellos de actores y actrices y la idea de poder seguir aprendiendo y poder seguir creciendo y poder algún día estar en el escenario con ellos y todas esas cosas que generan también siempre me encantó, me puso muy contenta y ya y empecé a ir. Fue una invitación y nada después llegué y eso…

Hay una compañera a quién le sucedió lo mismo, ¿no?

Sí, a [Micaela] "Mica" [Lucas]. Claro con "Mica" igual.

¿Qué significa para usted formar parte el elenco estable de Eslabón?

Eso justo hoy en día capaz ya no me siento tan parte, por ejemplo, ahora están en ensayo y no estoy, pero sé que estoy ahí. Pero si lo pienso, por ejemplo, el año pasado [(2019)] o a principios de este año [(2020)] que estaba segura de que sí iba a estar, iba a estar en el escenario con ellos: me hace sentir que formo parte de un grupo que hace cosas maravillosas arriba del escenario y hace cosas maravillosas fuera del escenario porque es un grupo muy lindo de gente que siempre me hizo sentir muy bienvenida y de los cuales aprendí muchísimo. Desde cosas técnicas que no tenía idea al momento de entrar, de actuación, de creación, de cómo es empezar de la nada, de no saber, de tener un texto, un libreto en frente y no saber qué va a pasar y al final ver cómo se produce algo es maravilloso. Y pila de cosas. Desde las salidas que hemos tenido fuera y dentro del teatro. Sí, se siente muy bien saber que formo parte de eso.

¿Generalmente se reúnen los miembros fuera del teatro? En reuniones informales.

Sí, sí, todo el tiempo (risas).

En entrevistas anteriores Patricia Pereira comentó que siente que Eslabón es una familia, ¿usted podría decir lo mismo?

Yo siento que es como mi familia mayor. Tenemos claramente una diferencia de edad muy grande. Yo siento que soy la hija adoptada de ellos y también una amiga por momentos. Siento que en Eslabón se notan las diferentes generaciones o las siento al ser más chica y haber entrado mucho después al elenco. Pero eso nunca fue ningún impedimento para nada y creo que hemos generado una amistad y es gente que adoro muchísimo.

Cuando ingresó al elenco estable, ¿cómo le fueron transmitidas las normas o reglas de la institución? Quizás en el taller ya se las había transmitido, [lo desconozco]. ¿Sucedió durante una instancia específica o en el día a día?

Es que no hay reglas (risas). Sí, todos los años a principio de año se establecen los días de reunión, cuándo nos vamos a reunir y vemos lo que le conviene a cada uno y vemos los horarios. Este año salió martes y jueves [(2020)]. Siempre arreglando los horarios. La regla es esa. Nos juntamos esos días. Generalmente un día es una reunión más institucional o se dedica un día o un tiempo a lo que es la institución, el teatro: gestión de sala, lo que fuese, proyectos a los que nos vamos a presentar. Es que este año [(2020)] ha sido más difícil porque no ha habido espectáculos y entonces se dejó un poco de lado esa parte institucional. Y después [dedicamos el otro día] a ensayar, a ensayar lo que estemos creando en el momento. Más que días de reuniones después son cosas que van pasando en el día a día. Si un sábado hay función [se dice]: "¿Quién va a limpiar?", "¿Quién hace esto?", "¿Quién hace lo otro?", "Vamos a juntarnos un día a limpiar el teatro, a ordenar el camarín". Esas cosas en el grupo de WhatsApp vamos poniendo y a ver qué sale y quién está [disponible], sobre todo eso, quién está.

Cuando integraba el taller o ahora en el elenco, ¿le hablaron sobre la fundación de Eslabón? Quiénes lo fundaron…

Capaz que me enteré más cuando estaba en el elenco sí. Sí, tengo una idea.

¿Qué importancia considera que tiene la figura de Leonel Dárdano en el grupo?

Muy importante me parece. Sin Leonel no empieza el ensayo, nunca (pausa). Bueno, a veces capaz que sí, pero es como una figura muy esencial (pausa). Es la clase de persona que habla… Todos nos escuchamos cuando hablamos, pero habla Leonel es como otra cosa, ¿viste? No sé, siempre lo he percibido así. Es una persona que sabe mucho, es muy entendido del tema y además una excelente persona. Y sí, creo que es muy importante para todos nosotros. Y todo lo que hemos aprendido de él. Y además

todo lo que él nos deja participar, ¿viste? No es que es esa persona que sí sabe mucho y se queda ahí siendo el rey del [mundo]… No, para nada. Siempre te da [lugar a la] participación y cabida. Por supuesto que es muy importante como figura de Eslabón y como creador de Eslabón.

¿Se siente integrada a pesar de la diferencia generacional? Que, según describe, es en años pero no en nivel de participación.

Me siento muy integrada, sí. Siempre. Ya te digo las opiniones de todos siempre son tomadas en cuenta y hubo varios momentos en los que sin haber alguien más grande me he tenido que hacer cargo de varias cosas, de momentos de función, de esto, de lo otro, de prender, entrar, abrir, cerrar. Así que sí. Como que todos tenemos varios roles que se van intercambiando y todos sabemos hacer todo, desde barrer el piso, prender la consola de luces, hacer luces en un espectáculo, de sonido, de tener la llave. Entonces… también no fue algo que fue desde el día uno, ¿no? Fue una confianza como que se fue agrandando y ahora siento que es una confianza bastante mutua entre todos.

Cuando habla con otras personas y le dice que forma parte de Eslabón, ¿generalmente saben qué es o le preguntan?

En Canelones sí saben. En Canelones sí. En el teatro del interior también. La gente que sabe cómo es la movida del teatro de interior también. Y algunos de Montevideo, también saben pero después no.

¿Qué piensa sobre el hecho que el trabajo no sea pago?

En un momento lo fue, me he enterado (risas). Que tenían un poco, los actores sacaban un poco, se repartían un poco de las ganancias.

¿Hace años de esto?

Eso hace mucho. ¿Leonel no te contó capaz?

No

Pero hace mucho, hace mucho, mucho tiempo, con otra gente que estaba y porque daba en ese momento para hacer eso. Y ahora es una lástima en realidad, pero [en] cada cosa que he hecho nunca pensé en eso. Cada cosa que he hecho en Eslabón nunca me puse a pensar: "Pa', que lástima que no me paguen". Pero estaría bueno, el tema es que ¿quién? ¿Quién nos va a pagar si todo lo que hacemos lo hacemos entre todos? Entonces, ta' (risa cómplice). [Eslabón] tendría que ser parte de otra cosa que nos pague [o algo] así.

¿Cuál considera que es la situación actual del teatro del interior? ¿Ha asistido a los Encuentros regionales de Teatros del Interior o a la Bienal de Teatros del Interior?

Sí, fui a la bienal hace… la del año pasado no [(2019)], hace dos años con Eslabón.

¿Cuál es la impresión que se llevó?

¿En qué sentido? ¿Cuál es la situación del teatro del interior en qué sentido?

Me refería a la cantidad de grupos, el nivel de profesionalismo, la cantidad de obras…

Bueno... hay muchos (énfasis) grupos, muchísimos. El teatro del interior está muy proliferado (risas). Está lleno, lleno, lleno de grupos de teatro del interior. Y como hay mucha cantidad hay mucha cosa que es buena, mucha cosa que no. O sea, bueno para mí. Mucha cosa que me gustó y mucha cosa que no. Lo que conocí fue en la bienal de ese año y ahora siguen siendo más o menos los mismos grupos que se siguen presentado. Pero esos son solos los grupos que están en una organización, en una asociación que es la ATI, hay más grupos del interior que no conozco. Y eso, me parece que es igual que Eslabón es todo por... de nuevo, nada es pago, todo es por gente que ama hacer eso y da lo mejor que puede. Hay cosas muy, muy buenas que me da lástima y digo: "¿Por qué es que está tan diferenciado de Montevideo? ¿Por qué siempre hacen esa diferencia si el nivel es igual o mejor?" He visto obras de... Bueno, resalto mucho a Eslabón y resalto mucho también al elenco de Fray Bentos, [Teatro] Sin Fogón, que desde que los conocí, vi lo que hicieron fue una cosa que me deslumbró. Después de eso empecé a pensar: "Pero qué lástima, ¿no? Que cuando hacen los Premios Florencio solo cada dos años después de las bienales es que entra [el] teatro del interior y entra en la categoría Teatro del interior. No entra en conjunto con lo que es Montevideo". Y también hay muchas cosas por detrás de sí, falta de recursos. No todos los teatros del interior tienen una sala como tiene Eslabón, creo que si mal no sé Eslabón es una de las pocas que tiene una sala como la nuestra que dentro de todo, o sea, está muy, muy bien equipada, cuidada y funciona, funciona siempre. Entonces, sí es una situación muy complicada, pero está ahí, subsiste. Y subsiste con cosas muy buenas y otras [quizás] no tanto, pero subsiste.

¿Existe entonces una dicotomía entre el teatro del interior y Montevideo?

No en calidad, pero sí en eso: en que uno es del interior y el de Montevideo. Como muy [centralizado], como muchas cosas.

Al momento de comunicarse, ¿cuál es el medio que utilizan con mayor frecuencia?

WhatsApp o persona.

¿Y cuándo se trata de un tema más formal?

WhatsApp. O si es algo más serio en persona, capaz.

¿Utilizan *mail*, por ejemplo?

Entre nosotros no, solo para pasarnos archivos. Por supuesto sí el *mail* institucional para enviar a otras instituciones o a otras personas fuera de Eslabón pero entre nosotros no.

¿Qué actividades lleva a cabo el teatro, además de la puesta en escena de obras?

Espectáculos de terceros a los que les alquilamos la sala o hacemos algún otro tipo de canje de dinero o de esto, de lo otro. Sí, grupos de teatro terceros de todo tipo. Han venidos grupos musicales, capaz que en algunas épocas más que ahora. Pero sí de música, de teatro por supuesto, *stand up*, de títeres. El año pasado [(2019)] hubo todo el espectáculo de los títeres, de todo un poco. Para niños, para público en general. Y después también se presta para muestras de fin de año, generalmente a la escuela Paul Harris [(N.º 221)] de acá de Canelones, a algún grupo de danza que también hace la muestra en Eslabón y va variando, ¿no? Si hay disponibilidad y si vemos que sirve y que es posible que entre tanta cantidad de gente o no, ahí se presta la sala.

¿Todos los niños de la Escuela [N.º 211] "Paul Harris"?

No, porque la [Escuela N.º 221] "Paul Harris" tiene un grupo de teatro. Ahí va, muestras artísticas de escuelas: teatro, danza. El grupo de... no me acuerdo el nombre del grupo pero un grupo folclórico de acá de Canelones que hace mucha cosa que es muy conocido, creo que es Ballet Folklórico, ahora no... sinceramente no me acuerdo el nombre. Pero también como otras cosas cuestiones artistas que precisan una sala para mostrar.

¿Y en ese caso se cobra?

Sí, se cobra. Me parece que sí.

¿Qué otros grupos o teatros existen en la ciudad de Canelones?

Hay más... dejame pensar, estoy un poco olvidada, pero sé que en EMAO [(actual Espacio Cultural Canelones)] supongo que seguirá funcionando, en [Espacio] Minga hay también grupo de teatro, supongo también que hay como talleres más independientes de teatro. Alguien estará dando clase, sinceramente no sé, estoy un poco desligada también de eso. Dejame pensar... el grupo de teatro del Liceo [Departamental N.º 1] "Tomás Berreta" y no sé... no sé mucho más, qué más esté dando teatro pero hay más grupos, eso sin duda, de talleres.

¿Realizan actividades con ellos?

No. Por ahora, que yo sepa, no.

¿Y [con] relación a salas teatrales? Está el Complejo Cultural Politeama, el Complejo Cultural Lumière, ¿existe alguna otra?

Mmm... no, ¿no? (risas). Me parece que no. La [Biblioteca y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral" tiene un escenario creo que me acuerdo pero no sé si lo usan actualmente para hacer muestras. No sé qué se está utilizando para hacer muestras.

¿Algo más que le gustaría agregar?

Por ahora no, no

Muchísimas gracias por su tiempo

No, merece

8.10.1.14. Entrevista a Carlos Sorriba

Profesión y cargo: fundador y docente de Teatro Eslabón

Fecha: 30 de diciembre de 2020, 6, 9 y 11 de enero de 2021

Formato: virtual (oral)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue obtener información primaria sobre la fundación de Eslabón, conocer características del teatro independiente y las diferencias entre el teatro del interior y el montevideano. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre. Luego, se elaboraron repreguntas.

¿Cómo surgió Teatro Eslabón?

Todos los integrantes de Teatro Eslabón formábamos parte de un colectivo que se llamaba Teatro de Canelones que estaba dirigido por Juan José Brenta, que iba subvencionado por el gobierno a dirigir dicho teatro en Canelones. Todos formábamos parte de ese grupo, pero sentíamos... Había un grupo de esos actores y actrices que sentíamos que el repertorio que elegía [Juan José] "Juanjo" [Brenta], que si bien fue nuestro primer maestro de alguna manera, no coincidía con la búsqueda que nosotros estábamos haciendo de lo que tiene que ver con las artes escénicas. Nosotros queríamos encarar una búsqueda que fuera un poco más hacia la estética, lo corporal, lo físico. Y entonces, nos empezamos a reunir en forma, digamos... prácticamente como... no te voy a decir secreta, pero eran reuniones que hacíamos nosotros tratando de analizar un poco más el fenómeno teatral, viendo otros autores, leyendo otros textos que los que nos

proporcionaba el repertorio elegido por [Juan José] "Juanjo" Brenta. Hasta que en algún momento decidimos emprender nuestro propio camino y salimos a buscar otro lugar donde ensayar, donde juntarnos a trabajar. Y entonces algunos compañeros empezaron a buscar un local y encontramos el local del exrestaurante del Centro Comercial que estaba vacío, los compañeros hablaron con las autoridades del Centro Comercial de Canelones y nos cedieron el espacio para que nosotros pudiéramos trabajar ahí. O sea, que ese fue el primer lugar donde nosotros trabajamos. Era un espacio que lo habíamos reacondicionado para hacer teatro, pero que no era un teatro, obviamente, era un salón que había oficiado antiguamente como restaurante.

Tengo entendido que en los inicios del grupo existió interés por reunirse con otros grupos de teatro del departamento para intercambiar ideas, ¿ustedes fueron activos en ese encuentro? ¿Se logró llevar a cabo? Otros compañeros entrevistados nombraron que querían ser un eslabón entre esos grupos, ¿recuerda que fuera así? (repregunta)

Sí, nosotros teníamos interés en que Eslabón fuera partícipe de un movimiento teatral independiente en Canelones, porque éramos conscientes del valor de la militancia social que el teatro tenía y, por lo tanto, queríamos hacer partícipes a más grupos, porque sabíamos que "la unión hace la fuerza" de alguna manera. Como forma también, no digo de sindicalizarnos, pero sí de tener una voz mucho más potente en el entendido que "la unión hace la fuerza". Por lo tanto, se formó una coordinadora que se llamaba la CTIC: Coordinadora de Teatros Independientes de Canelones, que nucleó a algunos grupos. En este momento no recuerdo muy bien cuántos grupos éramos, ni nada por estilo, pero sí recuerdo haber participado de los actos del 1º de mayo. Durante algunos años llevando el cartel de la CTIC y reivindicando los derechos de la cultura como valor fundamental dentro del movimiento social. Eso fue algo... no lo recordaba, pero sí, fue algo que nosotros lo impulsamos desde nuestro trabajo como generadores del movimiento teatral, como impulsores no generadores, más que nada tratando de impulsar algo que tuviera un carácter más de movimiento que de otra cosa. En ese sentido también hacíamos teatro en los barrios. Me acuerdo, por ejemplo, que teníamos una obra que se llamaba *Decir sí*, era una obra que correspondía al Movimiento de Teatro Abierto de Buenos Aires, que era un Movimiento que se había gestado en los últimos años de la dictadura en la Argentina y nosotros queríamos replicarlo acá. Se estaban haciendo muchas obras del Teatro Abierto en Uruguay, y sobre todo en Montevideo, porque todavía no conocíamos mucho la realidad del resto del interior

hasta que nos decidimos a formar parte de la mesa de Teatros Independientes del Interior del país [(Asociación de Teatros del Interior)]. Entonces, con esa obra que era de dos personajes, [es] de [Griselda] Gambaro, una dramaturga argentina, con esa obra, que [contaba] la historia, la relación, el vínculo que se generaba entre el peluquero y el cliente, de como de subordinación, del cliente al peluquero, estuvimos recorriendo algunos barrios de Canelones y eso fue muy interesante porque nos permitió llegar a un público que generalmente no iba a la sala de Eslabón. Nosotros siempre pensando en que la cultura que la cultura tenía que llegar a todos. Te acordás que en principio hacíamos teatro a gorra para que el costo de la entrada no fuera un impedimento y después con esta idea que se nos ocurrió de salir a los barrios, fue muy interesante la respuesta del público, porque además hacíamos foros, después que terminaba la función, hacíamos foros con el público y la gente nos comentaba qué era lo que había visto, qué le había parecido y se llegaba a análisis profundos de lo que tenía que ver con la realidad social. Fue un lindo, muy lindo momento de Eslabón ese.

¿Teatro de Canelones a cargo de Brenta estaba a fin o interesado en desarrollar este encuentro? (repregunta)

En realidad no sé si [Juan José] "Juanjo" Brenta estaba afín o no. Porque [Juan José] "Juanjo" [Brenta] también venía de una postura política de izquierda, pero lo que pasaba era que el colectivo del Teatro de Canelones del cual nosotros nos separamos, digamos... El colectivo no se entendía a sí mismo como un grupo, como un grupo militante, vamos a decirlo. Entonces, por lo tanto, ellos (los compañeros que se quedaron dentro de ese colectivo, no nosotros) no entendían el teatro como una militancia. Por lo tanto, nunca se dio la posibilidad de que ellos participaran de eso. Además nosotros entendíamos que de alguna manera al tener una subvención municipal, porque de alguna manera [Juan José] "Juanjo" [Brenta] venía subvencionado por el gobierno municipal y a su vez el gobierno apoyaba a ese grupo, la Intendencia [de Canelones] de ese momento, que el Intendente era Tabaré Hackembruch, era perteneciente al Partido Colorado, lo subvencionaba y nosotros tampoco hicimos mucho... no hicimos mucho por porque ellos [no] se integraban porque, en definitiva, entendíamos, y ellos también lo entendían, así que no eran independientes, que al tener una subvención no eran absolutamente independientes, eran de alguna manera dependientes. Así lo entendíamos nosotros y así lo entendían ellos también. Por lo tanto, desconozco mucho la opinión de Juan José [Brenta], creo que estaba bastante afín, pero

el grueso del colectivo no estaba afín a eso. Y eso fue uno de los detonantes de que nos nosotros también quisiéramos como prescindirnos de ese grupo, ¿no?

¿En qué año aproximadamente comenzó a funcionar la CTIC? ¿Antes de que el grupo de fundadores se fuera de Teatro de Canelones o después? ¿Por qué se disolvió? ¿La CTIC logró algún beneficio puntual? Como aumentar el acceso a la cultura. (repregunta)

Esa respuesta no te la podría dar porque no recuerdo muy bien. O sea, recuerdo estar pintando carteles y todo eso, para salir a la calle, pero no tuve una participación demasiado activa en las reuniones de la CTIC, porque teníamos compañeros que venían con una base gremial un poco más sólida porque eran bancarios y entonces ellos tenían una militancia un poco más formal. Entonces, tenían experiencia en la militancia y, por lo tanto, eran ellos [los que más se vinculaban]. Recuerdo más que nada a Ernesto Navia, a Susana [Hernández] participando de las reuniones de la CTIC, a Leonel [Dárdano]. Esa respuesta te la pueden dar más ellos que tenían más experiencia de la que tenía. Era bastante chico en esa época, todavía iba al liceo y entonces mi militancia se apoyaba más en cosas manuales como la confesión de carteles, pancartas y todo ese tipo de cosas. Pero no tenía mucha experiencia en la participación en reuniones, por eso no iba. Hay una cosa que sí recuerdo la CTIC se formó después que nosotros ya estábamos fuera del Teatro de Canelones. Se formó cuando nosotros ya éramos un Eslabón, ya estaba constituido cuando eso. Así que no, no, no, fue no fue simultáneo a nuestra participación en el Teatro de Canelones, para nada, fue mucho después.

¿Recuerda cómo surgió el nombre Eslabón?

En esos primeros días de búsqueda cuando ya habíamos conseguido el local del Centro Comercial y estábamos viendo qué era lo que íbamos a hacer porque queríamos salir a público, ya queríamos mostrar lo que nosotros estábamos investigando en lo que tiene que ver con lo teatral y entonces había que ponerle un nombre al teatro, al colectivo. Entonces, se pensó mucho, se pensó muchísimo ese nombre, porque era el nombre que nos iba a identificar frente al público. Y entonces teníamos que pensar en un nombre que fuese sonoro. Nos parecía que tanto el Teatro Circular, como el Teatro El Galpón que eran dos referentes importantes en lo que tienen que ver con el teatro independiente uruguayo tenían nombres que de alguna manera los identificaban. El [Teatro] Circular por la forma en que trabajaban con el público y [Teatro] El Galpón, el lugar donde ellos se juntaban. Entonces, bueno, empezamos a pensar nombres que tuvieran que ver con algunos de esos dos aspectos, entre otros, ¿no? Y entonces, nada surgió el nombre de

Eslabón como algo sonoro, pero además tenía que ver con la propuesta que nosotros estábamos realizando, porque nosotros… O sea, Leonel era nuestro guía, en ese sentido, tenía más claro todo lo que tenía que ver con el escenario, porque además era el que tenía más experiencia. Nosotros veníamos de otros lugares del Arte, algunos éramos compañeros del Ballet Folcklórico y entonces había gente que no tenía experiencia en escenario. Y entonces Leonel siempre nos trató de impulsar nuestro gusto por lo que tenía que ver con todas las ramas del arte, con la música, con la pintura, con la escultura, con la ópera, con un montón de cosas. Entonces Eslabón era como una especie de… era lo que ataba esas artes, era como la unión que nosotros queríamos hacer de esas artes. Y entonces, nos pareció que el nombre era sonoro, que era corto, que terminaba como *galpón*, que era algo que sonaba mucho y entonces nos gustó. Lo dejamos ahí igual, de todas formas lo dejamos, unos días porque había otros nombres, se manejaban otros nombres que en este momento no recuerdo, hace muchos años de eso. Pero quedó ahí como *standby*. Hasta que en un momento dijimos: "Bueno, vamos a poner una fecha tope para decidirnos a cerca de qué nombre le íbamos a poner". Y ta' tuvimos que decidirlo y se decidió por *Eslabón*, que era un lindo nombre para nosotros. Ahí surgió el tema, después de eso vino todo un período de búsqueda, tenía bastante facilidad para el dibujo, entonces propuse la creación de un logo, porque en aquella época no teníamos computadoras, ni herramientas para trabajar con un logo. Y entonces nada, había que hacerlo como a mano alzada digamos, había que dibujarlo. Me puse a dibujar un logo que en un primer momento, era una cadena y la [letra] *e* de Eslabón era una parte de… como una especie de un eslabón abierto. Y fue así que surgió ese nombre. No hay mucha cosa oculta atrás de eso, surgió así de la búsqueda de dar una identidad al colectivo.

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón?

Para mí Teatro Eslabón es mi casa, es mi familia, es mi matriz en lo que refiere a mi carrera actoral. Con Eslabón aprendí, aprendí todo lo que después pude desplegar a lo largo de toda mi trayectoria como actor. Todo lo aprendí ahí, o sea, si bien como decía antes había aprendido algunas cosas con [Juan José] "Juanjo" Brenta… pero fue el colectivo de Eslabón el que me dio la posibilidad de vuelo, digamos, de poder crear a partir de mi necesidad de expresarme como actor. Entonces, para mí, Teatro Eslabón es algo invalorable, porque de alguna manera es el lugar donde crecí, es mi zona de aprendizaje, de entrega y también de momentos compartidos porque… O sea, nosotros compartíamos muchas horas ahí en Eslabón. Nuestras jornadas eran muy, muy extensas,

en horario, estábamos muchas horas metidos ahí adentro, entonces nada. Mi familia se transformó, se dividió. O sea, mi familia biológica por un lado y mi familia teatral por otro. Entonces, siento prácticamente los mismos lazos que tengo con mi familia biológica que con mi familia teatral, es eso. También Eslabón es el lugar donde uno vuelve porque ahora que estoy dedicándome a mi profesión en forma más independiente siempre que puedo trato de volver a mis raíces, a mi casa, a estar en contacto con lo que me vio nacer porque es una forma también de volver a la fuente, de ordenar el horizonte, al que uno aspira como actor. Porque la vida del actor es muy compleja en el sentido que cuando uno elige vivir de esto eso implica que muchas veces hay que hacer determinado tipo de concesiones para poder sustentarse, para poder obtener dinero y para vivir. Entonces, muchas veces, se pierde un poco el objetivo y entonces siento que volviendo a Eslabón, viendo como están trabajando, cómo siguen trabajando mis compañeros nuevos y tal, uno retoma otra vez esa necesidad expresiva que se nos había metido, que se nos había hecho carne cuando recién habíamos empezado a trabajar en el escenario. También significa para mí: militancia, Eslabón surgió en el año 84, fue cuando presentamos nuestro primer espectáculo, pero ya en el 83 estábamos empezando a juntarnos, quizás un poquito antes también y nada eran años de una gran efervescencia política. Y entonces ahí en Eslabón nosotros podíamos permitirnos discutir acerca de la situación sociopolítica del país y ver de qué forma el teatro podía tratar de modificar algunas cosas con las que nosotros no estábamos de acuerdo. Y entonces la militancia política se tornó… no tanto político-partidaria si bien nosotros durante algún tiempo habíamos estado ensayando en un Comité de Base porque no teníamos lugar donde ensayar para no interferir con las actividades del Teatro de Canelones, del grupo del cual finalmente nos rescindimos, nos fuimos a ensayar a un Comité de Base del Frente, nosotros no hacíamos una militancia política en lo que refiere al colectivo propiamente dicho, sino que la militancia política tenía que ver con cada uno de los integrantes. O sea, cada uno militaba en determinado movimiento y todo eso. Pero sí nosotros teníamos una militancia y un compromiso social importante, había cosas con las que nosotros no estábamos de acuerdo a nivel sociopolítico. Entonces es ahí donde se genera nuestro vínculo con la militancia. Teatro como militancia y de ahí también la explicación de por qué nosotros pasábamos tantas horas metidos adentro, adentro del local, ¿no? Porque, al estar tan vinculadas la militancia política con la militancia social, nuestra experiencia tenía mucho que ver con cualquiera de las dos. Entonces, el teatro no solamente era ir a investigar acerca del fenómeno de las artes escénicas, sino también

a investigar con todo lo que podíamos hacer con respecto a un cambio sociopolítico en el país.

¿El surgimiento de Eslabón se vincula con la dictadura, con la necesidad de expresión ante una situación de represión? ¿La "demora", desde 1982 (cuando se empiezan a reunir por fuera de Teatro de Canelones) hasta 1984, de presentar el primer espectáculo al público se relaciona con que en este último año ya se asomaba la vuelta a la democracia y represión cultural había mermado? (repregunta)

Sí, el surgimiento de Eslabón se vincula más que nada con esa necesidad de cambio, estábamos necesitando que nuestra voz se pudiera escuchar un poco más fuerte, porque había sido muchos años de represión. Entonces, Eslabón surge ante esa necesidad, pero no era una necesidad que fuera solamente nuestra. Nosotros siempre sustentados en lo que era todo el movimiento teatral, sobre todo de Montevideo, dada la cercanía que Canelones tenía con Montevideo. Después más adelante nosotros empezamos a vincularnos con el teatro del interior. Pero en Montevideo, ya era muy fermental todo lo que se estaba gestando con el tema del movimiento de teatro abierto, de un teatro más revulsivo. Entonces, sin duda que se vincula con esa necesidad que teníamos de expresarnos, sobre todo eso, ¿no? Y sí, la represión un poco había mermado, ya se podía salir a la calle con carteles sin que nos corrieran con piedras ni con nada. Leonel siempre contaba que más de una vez lo corrieron, pero claro él es un poquito mayor de lo que soy, no tengo mucho recuerdo de todo ese movimiento que hubo previo a que empezara a moverme en las calles. Cuando empecé a salir a la calle con la militancia y con todo eso ya la represión había mermado bastante, sí, sí. Ya se estaba dando lugar a un movimiento más participativo. Incluso el Frente Amplio ya había sido desproscripto y todo ese tipo de cosas. Ya se empezaba a sonar una voz popular mucho más potente.

¿Cuándo dice que "salían a los barrios" se refiere a que actuaban en la calle? (repregunta)

Sí, literal, cuando salíamos a los barrios actuábamos en la calle, en el campito o sea, nosotros difundíamos primero la actividad que se iba a realizar, tratábamos de salir a los medios [de comunicación] diciendo que Eslabón iba a estar tal día a tal hora en tal lugar, y allá íbamos. Con la poca escenografía que teníamos, que era una silla de peluquería, íbamos y nos instalábamos en un campito. Llamábamos a la gente, que viniera y la gente se iba acercando con la silla, con sus sillitas, ¿viste? A sentarse ahí alrededor nuestro y mientras nosotros estábamos armando eso… siempre era de tarde

para no tener que estar acarreando luces ni nada. Pero literalmente era así, no, no lo hacíamos en teatros porque no había tampoco teatros ni nada por el estilo, ni clubes tampoco. O sea, no íbamos, no recuerdo, por lo menos no lo recuerdo, capaz que en algún momento fuimos… Mi memoria falla porque fueron años muy intensos y de mucha actividad entonces es probable que mi memoria esté fallando en este momento, pero lo que sí recuerdo es que actuábamos así en la calle, en el campito, en una esquina, en una plaza ahí actuábamos. En la plaza, mismo en la plaza de Canelones también llegamos a hacer escenas ahí para el público en general.

¡Cuánta historia!

Por supuesto, recordar nuestros inicios tiene un valor agregado para cada uno de nosotros como fundadores e impulsores de algo que genero una identidad cultural canaria. Es muy grato recordarlo.

Roger Mirza señala a Teatro Eslabón como ejemplo del fenómeno de teatro barrial (http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/bitstream/123456789/1079/1/nuestro-tiempo-19.pdf) ¿[Considera] que era así? ¿Actualmente podría inscribirse a Eslabón en este fenómeno? (repregunta)

Claro lo que pasa es que Roger [Mirza] siempre estuvo muy cercano a la actividad teatral de Eslabón, siempre se mostró muy interesado porque de alguna manera era como un movimiento que se daba en forma paralela al movimiento de Montevideo y a su vez en forma independiente. O sea, nosotros no teníamos un vínculo formal con el movimiento teatral de Montevideo, pero sí para nosotros constituía un referente. Entonces eso hacía que de alguna manera fuéramos partícipes e independientes por otro lado de lo que se estaba gestando. Porque además en Montevideo era muy fuerte el movimiento teatral y en la ciudad de Canelones teníamos estos dos grupos, nada más. Teníamos a Eslabón y el grupo de Teatro de Canelones que después dejó de existir. Entonces, por eso, Roger [Mirza] conoce bien de cómo fue todo ese andamiaje social que nosotros armamos, todo ese dispositivo que hacía que nosotros pudiéramos vincularnos tanto artísticamente como socialmente a una masa popular. Claro, lo que pasa es que actualmente, digamos… los tiempos han cambiado, digamos que la efervescencia social ya no es la misma, la participación a nivel sociocultural es diferente, se participa, pero desde otro ámbito. Además con los fondos que se crearon con el gobierno del Frente Amplio y todo eso hizo que actualmente el movimiento de teatro barrial ya no [tenga] el mismo sentido que tenía cuando nosotros lo hacíamos en aquellos años, ¿verdad? En aquellos años del inicio de la Democracia, terminación de la

dictadura e inicio de la democracia. Ahora ya el movimiento de teatro barrial tiene otra finalidad, no tan militante, me parece. Sí de acercamiento de la cultura, pero con otras características. No en el entendido de que es un trabajo y entonces debe ser subvencionado como lo fue hasta hace un tiempo y todo eso. O sea, ya es diferente, no te sabría decir si Eslabón actualmente se podría vincular al fenómeno del teatro barrial porque, en definitiva, en la ciudad de Canelones no existe ese fondo. Como acá en Montevideo que está el fondo [del programa] Fortalecimiento [de las Artes], es diferente. Entonces, no sé si podríamos decir que Eslabón podría incluirse dentro de ese movimiento. No sé si soy claro en ese sentido. Al no haber un fondo y al no existir la necesidad… Además, la gente que pasó a formar parte del elenco de Teatro Eslabón en la actualidad, ya tiene otra visión social. O sea, su horizonte es otro, son otras las utopías, cambió, cambió todo el entorno y entonces eso hace que Eslabón no tenga la necesidad de salir a los barrios porque además ya hay como una corriente de público que se ha generado, donde el público habitualmente está pendiente de los estrenos que haya en Eslabón o de los espectáculos que se brindan ahí. Son otras las características digamos, entonces, no, no podría hacer un paralelismo de lo que se hizo con lo que ocurre actualmente.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón?

En realidad por mi propia idiosincrasia, por mis propias dificultades, no soy amigo de las definiciones. O sea, creo que no hay nada absolutamente definido, todo es tan relativo, es muy relativo todo. O sea, la definición tiene que ver con una impronta personal, y entonces, en ese sentido, a mí no me gusta definir, porque definir significaría dar por válida una verdad y creo que eso está bastante lejano a mi forma de ver las cosas, por lo tanto, soy bastante contrario a las definiciones. Te podría decir que, para mí, Teatro Eslabón es como una especie de usina, una gran usina donde se generan productos teatrales que tienen una impronta bastante única, bastante única, como puede ser la impronta de cualquier otro colectivo, ¿no? Digamos que las características de cada colectivo hacen que esa impronta sea particularmente singular. Pero en el caso de Eslabón lo veo como una gran fábrica, es una especie de laboratorio donde se conjugan un montón de factores para que el producto general nos resulte agradable a nosotros y agradable al público. Y digo agradable no en el sentido de lo que podría llegar a ser algo bello, sino agradable, muchas veces también desde la oposición. O sea, muchas veces nosotros hemos presentado cosas que a la gente no le gustan, no está de acuerdo, no entiende qué es, adónde apunta, pero siempre, siempre resulta agradable. ¿Por qué?

Porque siempre al estar el espectáculo tan lleno de ingredientes que tiene que ver con todas las artes, la pintura, la música, la escultura la danza… Entonces, siempre hay algo que resulta agradable para el espectador, más allá de que después el espectador salga y diga: "Qué horrible ese texto", "No entendí nada" o "No estoy de acuerdo con lo que plantearon". Pero siempre tuvo como esa condición Eslabón, que los espectáculos siempre resultaban agradables al público, ¿no? Entonces, lo veo como eso, para mí, Teatro Eslabón es una gran fábrica de espectáculos y digo espectáculos, porque las obras teatrales que nosotros presentamos siempre tuvieron características de espectáculo, digamos, de espectacular, con todos los detalles, finamente cuidados que eso es otra de las cosas que legamos de Leonel. Leonel es una persona muy cuidadosa en todo sentido, muy detallista, entonces nosotros que veníamos, en gran parte este colectivo venía de la danza porque formábamos parte del Ballet folclórico, menos Leonel, claro. Y otros compañeros más que después se fueron juntando, pero todos teníamos la finalidad de hacer algo estéticamente prolijo y riguroso. O sea, que no quedara ni desprolijo, ni a medias tintas nada, se trabajaba, se trabaja, porque todavía los de Eslabón lo siguen haciendo, se trabaja a fondo para que el producto tenga una alta dosis de excelencia, entonces, para mí, es eso: Eslabón es una gran fábrica de excelencias.

¿En qué año se alejó del elenco estable de Eslabón? ¿Cuál fue la causa principal? ¿Sus compañeros esperaban tal cambio ("lo veían venir")? ¿Cómo lo tomaron?

Primero que nada, no me alejé de Teatro Eslabón. O sea, quizá el hecho de que optara por querer vivir del teatro, siempre estuvo presente en mí y en el resto de mis compañeros también. O sea, no era que solamente quería vivir del teatro, todos queríamos vivir del teatro. Pero en Canelones se hacía muy difícil porque había que cobrar una entrada barata para que se generara una corriente de público porque todavía el público no comprendía muy bien toda la exigencia que implicaba realizar un espectáculo. Entonces, no se podía cobrar entradas caras. Por otro lado, también estaba la militancia social, nosotros queríamos que la mayor cantidad de gente fuera a ver los espectáculos, como una forma de difundir nuestra búsqueda. Y las primeras veces fue a la gorra. Los primeros espectáculos eran a la gorra para evitar que la gente tuviera que pensar: "no puedo ir al teatro porque no tengo dinero". Entonces, nosotros no poníamos la exigencia del costo de la entrada, nosotros decíamos que les cobrábamos la salida, pero nada, era simplemente le poníamos una gorra por delante a la gente y el que tenía ponía y el que no tenía, no ponía. Entonces, eso de alguna manera tornaba muy difícil

vivir del teatro. Después ya con el tiempo empezamos a ver que había que profesionalizar un poco más nuestra labor, que la gente ya había entendido más o menos lo que significaba trabajar para armar un espectáculo y entonces dijimos: "Vamos a poner entrada". Porque además acá en Montevideo todos los espectáculos cobraban entrada. Entonces, nosotros decíamos: "No puede ser que nosotros no estemos cobrando entrada, es como tirar por la borda el esfuerzo y el sacrificio que están haciendo nuestros compañeros de Montevideo y del resto del interior". Entonces empezamos a cobrar entradas que eran muy baratas. Todo hacía que vivir del teatro fuera muy dificultoso. Soñábamos con montar una escuela de teatro que era también muy difícil porque pretendíamos no ser nosotros los docentes, no nos creíamos capacitados como para enseñar. Entonces, decíamos: "Bueno, tenemos que traer docentes de otros lados para que les enseñen a los alumnos", y eso también significaba un costo. Era muy difícil montar una escuela y además cada uno de nosotros tenía otro trabajo obviamente, no vivía de eso. Montar una escuela significaba tiempo que había que dedicar, tiempo extra que había que dedicar a los ensayos, había que ir en otro horario que muchas veces nosotros no podíamos porque estábamos trabajando en otra cosa y en fin. Todo hacía que fuera muy difícil vivir del teatro. Entonces, de alguna manera, eso estaba resonando todo el tiempo en mi cabeza, ¿cómo hace la gente que vive del teatro?, ¿cómo hace la gente que vive del teatro? Hasta que tuve la posibilidad de que me convocara Omar Varela de la Compañía Italia Fausta para trabajar en un espectáculo con ellos y entonces ahí empecé a cobrar un dinero. Y entonces dije: "Es mi primera, es la primera vez que estoy recibiendo dinero a cambio de mi trabajo". Nosotros ya en Eslabón igual habíamos implementado… Con una serie de fondos que había el Ministerio de Educación y Cultura nosotros salíamos a recorrer el interior, habíamos implementado una suerte de contribución [al] trabajo de cada uno de los actores y las actrices. Entonces, había un sobrecito que cuando terminaba, nosotros le decíamos *el sobre azul*, y cuando terminaba la gira recibíamos ese sobrecito que era muy bonito recibir, pero igual de todas formas no daba para encarar, decir: "Bueno, dejo mi trabajo, mi trabajo fijo". Además, [era] tiempo de mucha inestabilidad social y entonces no daba dejar el trabajo, [el] trabajo que uno tenía seguro en algún lugar por dedicarse al teatro, era una especie de cuerda floja porque todo iba a depender de cuánto trabajo tuviéramos. Entonces la decisión se tomó a nivel individual. O sea, porque no podíamos decidir en conjunto, vamos a dedicarnos a esto. Había gente que ya tenía familia, hijos, no podía dejar su trabajo. Bueno, entonces, la decisión de vivir del teatro la dejamos como a la

decisión de cada uno, a la opción que tuviera cada uno. En mi caso no estaba casado todavía, creo que no, no me acuerdo muy bien, pero creo que no, y entonces tenía como esa idea fija en mi cabeza de vivir del teatro. A su vez, era maestro [en Educación Primaria] y no quería dejar esa profesión, porque era la que me iba a permitir jubilarme. Los actores no teníamos jubilación todavía en esa época y ahora tampoco. Fue a partir de la convocatoria de Omar Varela que les dije: "Miren compañeros me están llamando Omar para ir a trabajar en un proyecto con ellos". Tenía la posibilidad de viajar a Montevideo y tal, ahí fue que mi camino se empezó como a bifurcar de alguna manera, porque esa participación en [la Compañía] Italia Fausta fue como el arranque para nuevas propuestas teatrales en Montevideo. Entonces, de a poco se fue dando como ese, esa especie de… no de alejamiento, pero sí como de una distancia porque en Montevideo cobraba y en Canelones no. Entonces muchas veces me cuestioné eso, si no había sido como una especie de traición porque los extrañé mucho a mis compañeros cuando empecé a trabajar en Montevideo, los extrañé y los sigo extrañando. Pero de alguna manera el apoyo de cada uno de ellos para con mi trabajo me fue dando fuerzas para seguir adelante en esta búsqueda de mi profesionalización. Pero esto fue en el año 90, no me acuerdo… ya estaba casado sí, era como en el año 94 por ahí, 94, 95 más o menos que tuve esta convocatoria de la Fausta. "¿Cómo lo tomaron mis compañeros?" Y bueno, es lógico. O sea, siempre me sentí apoyado por todos mis compañeros, siempre me sentí muy apoyado cuando a partir, por ejemplo, de esta primera convocatoria de [la Compañía] Italia Fausta me decían: "Qué bueno, Carlitos, que se te dio esta posibilidad". Y de alguna manera también sentía que era difícil para el grupo también porque estaban perdiendo una de sus piezas, todos sabíamos que no era la pieza fundamental, pero era una pieza y cuando falta una pieza la mecánica se resiente bastante. Entonces, creo que es lógico que haya como una especie de desánimo cuando un compañero se va para otro lado a trabajar y deja al resto del equipo, los deja trabajando y tratando de recomponer esa maquinaria que venía funcionando muy bien. No es fácil, entonces los entiendo perfectamente. De todas formas insisto, nunca sentí falta de apoyo de ninguno de ellos, muy por el contrario, iban a ver mis espectáculos. ¿Si lo vieron venir? No sé si lo vieron venir. O sea, todos queríamos vivir del teatro y de alguna manera el hecho de que insistiera con eso, quizá de alguna manera pudo anticiparse a lo que pasó después. Pero si la cuestión es si se resintió el grupo. No, no, no se resintió para nada. Porque sabían que me iba, pero no me iba, seguía estando en contacto con mis compañeros. Incluso seguía yendo a los ensayos como sigo yendo

ahora, voy, veo los ensayos, veo cómo está la búsqueda, qué están haciendo, cómo están trabajando, cómo van avanzando, qué retrocesos hay, siempre estoy al tanto de todo lo que está pasando.

¿De qué forma se vincula hoy con Teatro Eslabón?

Y con Teatro Eslabón actualmente tengo una vinculación muy, muy cercana porque siempre estoy en contacto con mis compañeros y compañeras que forman parte del elenco. Entonces, sigo muy de cerca la actividad de Eslabón en la actualidad. Trato de ir a ensayos cuando puedo o a estrenos, trato de alguna manera seguir formando parte de esa usina teatral, en la medida de las posibilidades, dando una mano en lo que puedo. Porque de alguna manera todavía mi vínculo sigue activo más allá de que esté viviendo en Montevideo y trabajando acá.

Algunos entrevistados manifestaron sentirse parte de una familia, ¿usted lo siente o lo sintió así? ¿Por qué?

Sí, Eslabón fue una familia y lo sigue siendo. Una familia que se va readaptando a las condiciones, a las condiciones de los cambios que operan en la sociedad, pero sigue siendo una familia. En aquella época cuando nosotros fundamos el Teatro Eslabón era una familia porque nosotros pasábamos muchas horas adentro y ahí se formaron parejas, tuvieron hijos [e] hijas y de alguna manera todo quedaba dentro de esa gran familia que compartía tanto tiempo y que participaba de tantas actividades al mismo tiempo. No, tanto dentro de lo artístico como de lo social, como de cosas mucho más mundanas como, por ejemplo, ayudar a cuidar a los niños mientras se estaba ensayando, tenían una prueba de vestuario o algo de eso. Todos éramos tíos de los chicos que iban naciendo dentro del grupo. Entonces era una familia y actualmente lo sigue siendo porque la dinámica del teatro se mantiene así, de esa forma muy artesanal, donde todos hacen todo y entonces se hacen jornadas de limpieza en la sala, se hacen jornadas para armar la iluminación, se hacen jornadas para armar la escenografía, se hacen jornadas [para el] mantenimiento de la sala. Entonces, se sigue compartiendo muchas actividades. Si bien no es tan contundente la presencia de parejas dentro del grupo (la conformación de parejas y la inclusión de nuevos hijos dentro del grupo, porque la situación es otra y es diferente y estos chicos son más jóvenes, tienen como otra forma de ver las cosas) pero igual, el vínculo familiar se sigue dando, no me preguntes por qué, pero se sigue dando. Pienso que es por eso, por la generación de ese trabajo artesanal que implica muchas horas, muchas horas de dedicación.

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel [Dárdano] en Eslabón? ¿Qué valor tiene que sea el único fundador que permanece en el día a día de la organización? ¿Qué incidencia tiene en los miembros y las obras representadas?

Y bueno, Leonel es un capítulo aparte porque lo que pasa de alguna manera él sigue teniendo el timón de ese barco, ¿verdad? Y sabe a qué puertos quiere llegar. Por lo tanto, es un continuador de la búsqueda de Eslabón adaptándose a los tiempos que corren. Tiene esa virtud, que se puede ir adaptando y se va remodificando de acuerdo a las características grupales que la institución tiene el día de hoy. Es muy importante que Eslabón siga teniendo a Leonel dentro de su directiva, digamos, de alguna manera. Si bien los chicos han… Los chicos nuevos, me refiero a los chicos porque es una camada que es mucho menor [en edad] de lo que somos nosotros ahora, ¿no? Ellos tienen las edades que teníamos nosotros cuando recién empezamos a trabajar con Eslabón. Pero a su vez, Leonel que tiene nuestra edad se puede adaptar a esa realidad y sigue organizando la actividad de este grupo y que, digamos, tiene a Leonel como referente. No específicamente digamos que todo el grupo se descansa en la actividad de Leonel porque Leonel conoce más, por su experiencia o por tal, no, no es así. Los chicos se han puesto al hombro el mantenimiento de la identidad de Eslabón en Canelones y lo logran, trabajan muy duro. Muchas veces los veo y digo: "Son una continuación de lo que éramos nosotros en aquella época, con una época diferente, pero siguen dedicándole horas, horas y horas de trabajo y son básicamente tan militantes como lo éramos nosotros". Pero Leonel es quien aporta esa visión de búsqueda de lo artístico que tiene que ver con ese concepto de Eslabón que manejábamos nosotros de eslabón entre las artes, de eslabón entre los teatros. Entonces, de alguna manera el hecho de que Leonel esté vivo y que se mantenga dirigiendo a Eslabón hace que el trabajo continúe y no se pierda. De todas maneras no se va a perder porque estos chicos tienen un impulso *per se*. No es un impulso que se los da Eslabón, que se los da Leonel, ellos mismos tienen un impulso envidiable, entonces eso hace que Eslabón tenga vida para rato. Ahora hay una especie de taller que viene funcionando desde hace unos cuantos años a través del cual se pretende que los chicos que ingresan a ese taller vayan desarrollando su actividad a lo largo de los años y que al final de esa especie de carrera que hacen ahí en esos talleres puedan pasar a formar parte del elenco de Eslabón. He visto muestras de fin de curso de esos talleres, que están dando los nuevos integrantes de Eslabón y veo… O sea, veo como ha influido tan fuertemente nuestra búsqueda de esa estética, de esa

especie de impronta que los espectáculos tienen. O sea, veo como están formando a estos chicos nuevos, los actores nuevos de Eslabón, veo cómo forman a los chicos, a los adolescentes que van a los talleres y me doy cuenta de que las puestas de fin de cursos tienen un cuidado de la música, de vestuario, de las luces, de lo que es el movimiento escénico y el dispositivo que no envidia nada de lo que hacíamos nosotros cuando estábamos militando en el proceso de formación de Eslabón. Por lo tanto, en ese sentido, no me preocupa tanto si está o no está Leonel. En el otro sentido, sí me gusta que Leonel se haya quedado con el timón del barco porque de alguna manera es una especie de guía para estos chicos. De guía en lo que respecta a los intereses que nosotros teníamos. Ya lo dije y lo vuelvo a repetir, siempre adaptándose a los cambios de los tiempos, ¿no?

¿Cuál es la imagen del Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Y en la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior? ¿Y en Montevideo?

Bueno, acá tenemos una pregunta [cuyas] respuestas son largas. Acá hay cuatro preguntas en una. O sea, cuál es la imagen que tiene Teatro Eslabón en tal lado, en tal otro, en tal otro y en tal otro. Creo que están… ¿Cómo te puedo decir? Porque, en definitiva, si te digo cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema de teatro uruguayo, te voy a estar contestando todas las otras. La imagen que tiene Teatro Eslabón en Canelones es la de un teatro pujante, un teatro que no baja los brazos, que siempre tiene alguna producción para mostrar, que siempre tiene bonita la sala. Tiene la imagen de un grupo trabajador y que siempre está tratando de brindar alguna propuesta novedosa a la ciudad de Canelones, porque la sala de Eslabón no solamente se nutre con lo que refiere a las producciones de Eslabón, sino que también se nutre con los espectáculos invitados, los espectáculos que vienen de otros, ya sea tanto del interior, como de Montevideo o como del exterior. Y también con los espectáculos musicales, los espectáculos de danza los espectáculos de *varieté* que se han presentado, carnaval, charlas, ponencias, presentación de libros. O sea, siempre Eslabón va a tener algún tipo de actividad que darle a la ciudad de Canelones. Esa es la imagen que la gente de Canelones tiene del Teatro Eslabón. O sea, te estoy hablando con una visión que no es la más correcta porque al no estar trabajando con Eslabón y [ni] estar en Canelones tampoco sé si esa es exactamente la imagen que la gente tiene de Teatro Eslabón. Pienso que por las actividades que realiza Eslabón la gente tiene esa imagen. También tiene la imagen de un teatro que cada vez que sale trae algún premio, alguna distinción o algún reconocimiento. Eso sí te lo puedo decir desde el punto de vista como integrante porque

después la gente me lo hace saber en la calle. Cuando me ve en la calle me agradece por lo que Eslabón le dio o me felicita por el reconocimiento que tuvimos, siempre trayendo algo. O sea, esa imagen sí, la siento corpórea. Ahora, en el interior el Teatro Eslabón tiene la imagen de un teatro de vanguardia. Las propuestas de Eslabón, por lo general, siempre son esperadas en el interior porque se sabe que siempre van a aportar un elemento novedoso. Por lo que puede aportar el espectáculo en ese momento, por la novedad, por la estética, por el cuidado de los aspectos del espectáculo. Los espectáculos son esperados y siempre se piensa en la vanguardia. Muchas veces en los festivales de teatro del interior se nos ha dicho: "No entendí mucho la propuesta de Eslabón, pero qué bonita estuvo". Siempre se piensa por ese lado, del lado de la vanguardia. Y también como un teatro que tiene una trayectoria. Entonces, en ese sentido también el reconocimiento está presente. Digamos que la imagen es esa, la de una trayectoria. Son muchos años de trabajo en el interior y la gente asocia esa trayectoria con el nombre del teatro, con los premios, con las distinciones, con todo eso. En Montevideo nos pasa algo parecido, muchas veces nos han dicho cuando hemos presentado espectáculos en muestras, en festivales o en el marco de la entrega de los premios Florencio, siempre se nos ha dicho, o en general se nos dice: "Me parecía estar viendo un espectáculo de un grupo extranjero, no un grupo del interior, un grupo extranjero". Porque lo que pasa que también durante mucho tiempo se ha tenido la imagen como que en el interior el trabajo era menor, con menos recursos. Entonces, cuando ven un espectáculo que está tan cuidado, apostando a la excelencia en todos los rubros te da la sensación de que no es del interior. Pero eso por una cuestión de contra imagen, digamos, ¿no? No es que la imagen del Teatro Eslabón sea esa, sino que es por contraposición a la imagen que el teatro del interior tuvo durante muchos años en Montevideo, como algo menor. Y también el reconocimiento, el reconocimiento a la trayectoria está presente siempre en Montevideo. O sea, cuando nos hemos presentado en cualquier sala en Montevideo, tanto sea en festivales como en temporada (porque hemos hecho temporada también en Montevideo) el público va porque está esperando a ver con qué se viene ahora Teatro Eslabón, cuál es la propuesta que nos va a brindar, qué nos van a ofrecer, con qué me van a sorprender. Esa es un poco la imagen que tiene creo yo. Y en el sistema teatral uruguayo, digamos que por conjunción de todas esas imágenes se ha ganado un lugar, un buen lugar te podría llegar a decir. Como un lugar de referencia si se quiere. Ha marcado como un referente. Bueno, lo hablábamos en algunas otras respuestas anteriores como que Roger Mirza nos tomaba como un

referente en algunos aspectos y en ese sentido en el sistema teatral uruguayo Eslabón se ha ganado ese lugar de privilegio si se quiere. Podría llegar a ser como de privilegio, ¿no?

Algunos entrevistados manifestaron que Eslabón es una escuela, ¿usted lo siente o lo sintió así? ¿Por qué? ¿En qué sentido?

Sí, obviamente que Eslabón constituye una escuela. Lo que pasa es que nosotros venimos de un medio en el que no tenemos una educación formal. Por lo tanto, toda nuestra formación actoral proviene de medios informales, como por ejemplo: talleres, encuentros, intercambio con otros grupos, viajes, etcétera. Entonces, de esa forma, es que el grupo se constituye como una escuela. Para nosotros sí lo es porque de alguna manera es como que ahí vamos viendo o vamos aprendiendo todo lo que tiene que ver con el quehacer teatral. Todos los aspectos están contemplados ahí en el funcionamiento de Eslabón: desde la selección de los textos, la lectura, cómo se lee un texto, qué tipo de texto necesitamos, qué es lo que queremos decir. Desde ahí hasta la gestión de un espectáculo, de la sala más la producción, más un montón de cosas. O sea, obviamente que para nosotros que provenimos de una educación no formal eso constituye una escuela sin ningún tipo de dudas. También es una escuela en el sentido de que ahí hemos aprendido muchas cosas, como, por ejemplo, hemos aprendido a ver espectáculos, hemos aprendido a tener autocrítica, hemos aprendido a convivir, hemos aprendido tantas cosas, además de actuar, ¿no? Porque además en la marcha se va viendo todo el aprendizaje. O sea, uno va aprendiendo por ensayo y error. Entonces, es mucho lo que se aprende en una institución que tiene las características que tiene Eslabón de rigurosidad, autocrítica y exigencia. Son muchas las cosas, por eso también es una escuela propiamente dicha. Más allá de que también la misma búsqueda nuestra ha hecho que tengamos que aprender de todo un poco. O sea, no solamente de teatro, sino también de pintura, de música, de danza, de circo. En cada espectáculo, uno va aprendiendo una cosa diferente, porque lo encaramos desde un punto de vista diferente, por las características del autor de la obra, las características de la obra o en fin. Pero siempre uno tiene que apostar a algo distinto. Entonces, en ese sentido, también es un aprendizaje muy, muy grande.

¿Cuáles son las principales diferencias (ventajas y desventajas) de trabajar teatro en el interior y en Montevideo?

Mi respuesta es como siempre desde un punto de vista personal, ¿no? Pero si vamos a hablar de ventajas y desventajas no tengo más remedio que hacer énfasis en mi propia

experiencia porque lo que [para mí] son ventajas pueden ser desventajas para otro, lo que [para mí] son desventajas pueden ser ventajas para otros. Entonces, en ese sentido, no tengo más remedio que hacer que referirme a mi propia experiencia. Como ventaja le veo el hecho de que, por lo general, los espectáculos en los que me ha tocado participar, nunca tuve que preocuparme de la parte de gestión. No tuve que gestionar el espectáculo, sino que lo ha gestionado otra persona que se dedica específicamente a eso. Otra ventaja, por ejemplo, podría ser que no tengo que preocuparme de la gestión de la sala, porque de eso se [ocupa] la persona que está produciendo el espectáculo. Además, en el caso de trabajar en Montevideo, no tengo que pensar en los gastos fijos que tiene mi sala, [si] hay que hacer jornadas de limpieza, jornadas de orden, jornada de mantenimiento, en eso no tengo que pensar. Entonces, para mí es una ventaja. Si bien muchas veces extraño el andar subiéndome a una escalera para hacer algunas cosas, por ejemplo, porque quiero lograr determinado efecto. También lo otro es que, por lo general, previamente al armado del espectáculo ya sé que si voy a ganar o no voy a ganar dinero, por cómo fue pensada la producción del espectáculo. Porque en el caso de trabajar en Eslabón es muy difícil pensar en ganar dinero. [En Eslabón] el dinero se reparte mucho más porque tenemos que hacer frente a un montón de gastos fijos que nos genera la gestión de la sala y eso se desprende también de los espectáculos. En estos espectáculos, en los que me muevo en Montevideo, por lo general, uno sabe si va a ganar dinero o no. Claro que depende de un montón de factores: el hecho de encarar una cooperativa artística en Montevideo. O sea, no es que siempre lo sepa, hay veces que no, que se dan factores circunstanciales que hacen que la obra que pensaba que iba a ser absolutamente experimental y que lo único que me iba a servir era para aprender cosas termina siendo una obra que me deja determinado margen de ganancia de dinero y otras que pensaba que iba a ganar más dinero terminan siendo un estrepitoso fracaso. Las desventajas son que uno tiene que ganarse un determinado lugar, tiene que posicionarse en un determinado lugar, en un determinado *ranking* para que los directores, los productores te convoquen. O sea, no es tan fácil tampoco tener un lugar en los proyectos de teatro en Montevideo. Entonces, eso es una desventaja porque sabía que en Eslabón de alguna manera siempre iba a estar participando de proyecto a futuro porque si no era actuando era haciendo la escenografía, si no era haciendo la escenografía era haciendo las luces, si no era haciendo las luces era haciendo el vestuario, si no era haciendo el vestuario era cobrando la entrada, limpiando la sala o acomodando el público, pero iba a estar. En este caso no porque uno está supeditado como actor, soy actor nada más acá,

soy un simple actor. Entonces, eso hace que uno tenga que esperar que por las características de la trayectoria que uno viene teniendo a lo largo del trabajo en Montevideo, a uno lo convoquen, pero para ese lugar, ese sitial hay que ganárselo y no es fácil. No es fácil porque somos muchos acá, muchos actores acá en Montevideo. Eso podría llegar a ser también una desventaja. Si bien eso también conlleva la ventaja de que hay que superarse todo el tiempo para que las características de la actuación sean siempre nuevas. Entonces, hay que superarse a uno mismo y eso en mi caso podría llegar a ser también una ventaja. Es muy probable, muy factible que en un proyecto a encarar en Montevideo tenga que trabajar con algún actor o alguna actriz con el que nunca trabajé. Eso puede ser una ventaja o una desventaja. Porque eso lleva tiempo conocer a tu compañero, empatizar y tal. En Eslabón nosotros teníamos una condición prácticamente familiar, entonces eso hace que uno ya más o menos sepa con quién está trabajando. Y eso puede ser una ventaja o una desventaja. Sin duda que es diferente, tanto puede ser una ventaja o una desventaja. Por otro lado, una desventaja podría ser que acá armarse una trayectoria como actor lleva más tiempo que en Canelones, quizá, puede llevar un poquito más de tiempo. En el sentido de que hay que ir avanzando lentamente, el público es mayor y tal. También se puede dar el caso de que uno fortuitamente pase a integrar un elenco que tiene gente de alguna manera mediática o de renombre o en mi caso, por ejemplo, que pude trabajar con la Comedia Nacional. Bueno, en ese caso eso te va dando un *plus*. En esa valoración que el público tiene de tu trabajo, eso te va dando un *plus*. No solamente el público sino los directores que también te van a convocar o los productores que también te van a convocar más adelante. Ahí podría ser una ventaja o una desventaja. Sí, siempre es muy relativo. O sea, la ventaja y la desventaja son dos caras de una misma moneda, por lo tanto, nunca sé cuándo es ventaja y cuando es desventaja. Porque te puede estar pasando que la moneda cae siempre sobre la misma cara y eso puede ser ventajoso, pero a la larga, si siempre cae sobre la misma cara y nunca te da la posibilidad de caer sobre la otra termina siendo una desventaja. Por lo tanto, es difícil contraponer ventajas a desventajas. Diría que las características son diferentes, las características del trabajo, pero no sé qué tanto es ventajoso y qué tanto es desventajoso, ¿me explico?

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Bueno, esto de la independencia también tiene como muchas aristas. O sea, no es que la independencia esté dada solamente a través de un factor. Hay muchos factores de los cuales uno puede ser independiente, muchos vectores tienen que ver con esa

independencia o la dependencia. Por ejemplo, Eslabón podría ser una institución independiente, ¿pero independiente de quién? Independiente de, por ejemplo, la subvención del Estado, porque eso no lo tenemos. Por ejemplo, independiente para elegir la estética de un espectáculo. Pero uno siempre va a estar dependiendo del público, por ejemplo. O sea, va a estar dependiendo del éxito que pueda tener ese espectáculo o no. Va a estar dependiendo de las condiciones socioculturales del marco referencial sociocultural político de todo un entorno para ver si ese producto va a ser exitoso o no. Entonces, esa independencia podríamos decir que es también bastante relativa. Y la dependencia, bueno… cuando un elenco se torna dependiente ya ahí las cosas cambian. Porque cuando uno elige ser dependiente de algo las cosas cambian. Entonces, la independencia te da una gran cuota de audacia, te da una gran cuota de creatividad y te da una gran cuota de querer, de poder solucionar problemas, apelando a diferentes herramientas. Entonces, lo mismo ocurre cuando un actor elige ser independiente, ¿independiente de qué? Independiente de una sala, independiente de una institución, independiente de un criterio, por ejemplo. Pero uno siempre va a estar dependiendo de la convocatoria que pueda tener como actor. Por eso decía que uno tiene que estar continuamente creciendo y estar tratando de posicionarse como actor. Está dependiendo de que lo llamen, dependiendo de que el público lo acepte, dependiendo de tantos factores. El concepto de *independencia* es un concepto que ni yo lo tengo muy claro. Entonces, no sé si podría llegar a contestar satisfactoriamente esta pregunta por esa cuestión que tengo de cuestionamiento del término *independiente*, me genera dudas.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro"? ¿Más "valioso" artísticamente hablando?

Ves, acá volvemos otra vez a retomar ese concepto de la independencia. O sea, acá hay dos conceptos con los cuales discrepo un poquito. Primero, el concepto de *independiente*, no sé hasta qué punto uno es absolutamente independiente y el otro es *teatro comercial*. Para mí, que estoy ahora encarando mi vida profesionalmente, digamos, tratando de percibir un ingreso económico a través de mi trabajo como actor, todo el teatro es comercial, todo. Porque necesito que se valore económicamente ese proyecto. Supón que [pienso] que voy a ganar menos dinero en algún [espectáculo] pero sí me reditúa más, por ejemplo, en aprendizaje. Bueno, pero el aprendizaje también lo capitalizo. O sea, si uno quiere aprender también tiene que hacer un gasto. Si ese aprendizaje lo puedo realizar a través de un espectáculo es como si estuviera invirtiendo

en ese aprendizaje. O sea, no voy a ganar, pero invierto en aprender. Entonces, todo, todo, toda la relación de producto, y de producto e integrante de ese producto para mí es comercial. Porque siempre se va a llegar a hacer una transacción económica entre las dos cosas, entre la participación y el producto. Entonces, vos acá estabas preguntando: "¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial, es más puro, es más valioso artísticamente hablando?" No. Todo, todo es teatro, todo es teatro. Hay un teatro que me interesa más y un teatro que me interesa menos, pero no es que sea más puro, ni más valioso artísticamente hablando porque este el arte tiene tantos vectores de participación que si bien no es interesante en alguno puede ser interesante en otros vectores. Así que por lo tanto, no, no, no, no contrapondría una cosa a otra, diría que hay espectáculos que me interesan más y espectáculos que me interesan menos. Pero siempre son espectáculos, siempre van a ser espectáculos. Prefiero estar en los espectáculos más cuidados porque provengo de esa escuela, de la escuela donde se cuida, donde se cuida el texto, donde se cuida el trabajo actoral, se cuida la dirección, se cuida toda la estética del espectáculo. Entonces, prefiero estar en ese tipo de espectáculos, pero no por una cuestión de soberbia de que esos son los espectáculos que al público le sirven y los que no lo hacen no sirven. No, simplemente porque me gustan más. He participado en espectáculos hasta en carnaval, he participado y siempre uno aprende un montón de cosas. El carnaval es muy valioso, es una gran escuela y uno podría llegar a pensar que el carnaval "Ah, es más comercial que otra cosa". Uno puede llegar a ganar más dinero, pero también es una gran escuela, por eso mi inversión vale la pena porque a su vez estoy aprendiendo y a su vez estoy ganando. No, esa dicotomía de teatro independiente y de teatro comercial es algo con lo que discrepo. Para mí hay espectáculos que me interesan más y otros que me interesan menos, o no me interesan directamente.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Bueno, para mí ser profesional en el marco de lo teatral es dedicar prácticamente la mitad de la jornada por lo menos a pensar en el proyecto en el que uno está trabajando. Eso tiene que ver con la dedicación, tiene que ver con el compromiso, tiene que ver con la entrega que uno le ponga al proyecto que está encarando y eso hace que la mirada hacia el trabajo sea lo más profesional posible. O sea, teniendo respeto por el trabajo, teniendo respeto por el proceso, teniendo respeto por el proyecto en el que uno está trabajando y respeto, en definitiva, por el público que va a ser el depositario de nuestro trabajo: eso es profesional. Muchas veces se confunde y se entiende lo profesional como lo que tiene que ver con una remuneración, con un retorno económico. No lo considero

así porque desde que empezamos a trabajar en Eslabón siempre encaramos nuestra actividad desde el punto de vista profesional, como ese tipo de fenómenos que tiene que ver con la entrega, con todos los aspectos que mencioné. Lo económico puede o no estar presente, pero sí tiene que estar presente en el rendimiento. El profesional entrena, el profesional se dedica de alguna manera a mantener su materia prima, su herramienta de trabajo que es el cuerpo. Eso hace también al trabajo profesional. O sea, no descuidarlo, no descuidar nuestra herramienta, no descuidar la voz, tener salud. Nuestro trabajo requiere de un gran esfuerzo para no perder la salud, la salud tanto física como emocional. Porque el trabajo implica una alta carga de entrega emocional. Entonces, para eso uno tiene que estar muy entero, muy tranquilo, muy sereno, muy centrado. Eso hace a lo profesional, encarar la vida sabiendo que nuestro trabajo depende de esa herramienta que la naturaleza nos dio. Entonces, dedicar tiempo a esa herramienta también forma parte de esa entrega profesional a la que se hacía mención. Obviamente que si todo ese trabajo, si todo ese esfuerzo tiene después un retorno económico bienvenido sea, pero profesional no implica desde mi punto de vista solamente ese aspecto, sino todo lo otro, además. Desde que empecé a dedicarme a esto siempre dije: "Cuando me [pregunten cuál es mi] profesión voy a decir 'actor'". Los primeros años de mi trabajo, de mi carrera, no podía decirlo porque el actor en aquella época, los actores, no vivían de esto, eran muy poquitos los que podían tener un retorno económico por su trabajo en el escenario. Entonces, si nosotros decíamos: "Profesión: actor", te iban a decir: "¿Pero de qué vive?" Ahora, por suerte, los tiempos cambiaron y los actores tenemos cómo solventar nuestro trabajo, nuestra dedicación profesional a través de distintas actividades como la publicidad, como el cine que tiene un retorno económico más importante, como dar clases. Entonces, uno puede decir: "Mi profesión es actor" y la gente lo entiende más, incluso creo que hubo una época en que si uno iba a poner en el pasaporte de "Profesión: actor" en la Oficina de Registro Civil te quedaban un poco como mirando porque eran muy poquitos los actores que podían sobrevivir económicamente con su trabajo. Pero ahora no, por suerte las cosas van cambiando y bueno, ya los actores tenemos una ley que nos protege, una ley que está empezando a regularizar nuestros trabajos para poder jubilarnos. Entonces, por suerte, las cosas van cambiando y ya se va [esa ideal del] imaginario popular, ya va aceptando más que los actores también somos trabajadores de la cultura. Pero insisto, para mí ser profesional no es solamente eso, sino [que] es todo lo otro que conlleva a que uno pueda después, si cobra algo, decir: "Bueno, esto fue gracias a mi esfuerzo".

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Esta respuesta está directamente relacionada con la respuesta anterior. O sea, sí es posible vivir de este trabajo. ¿Se puede vivir del arte? ¿Cómo que no? ¿Qué es difícil? Sí, es difícil, obviamente, pero en nuestro país es muy difícil vivir de cualquier cosa salvo para la clase política. Cualquier emprendimiento que uno decida realizar siempre va a tener dificultades, más en el campo del arte porque el arte es una actividad que aparentemente la gente no lo visualiza como un trabajo. O sea, es difícil relacionar el arte con un trabajo. Es más, en el imaginario popular, por lo general, siempre se dice: "Ah, lo que pasa que los artistas son vocacionales, lo hacen porque les gusta". Y es verdad, uno lo hace por una necesidad de expresión, de comunicación. Pero está dentro de nuestro cometido el hecho de tratar de modificar esa perspectiva que pueda tener el público para que lo visualicen también es un trabajo. Es un trabajo que está relacionado con la necesidad de los demás. La necesidad más que nada afectiva, no es una necesidad concreta digamos de, como por ejemplo, tienen los médicos que trabajan con la necesidad del paciente de que lo curen. En este caso no. Pero sí es una necesidad afectiva, una necesidad que tiene que ver con lo emocional. Entonces, también hay que visualizarlo por ese lado, de a poco vamos llegando a ese concepto: generar arte es un trabajo y, por lo tanto, tiene que ser remunerado. La gente va tomando cada vez más consciencia de eso y entonces, eso hace que se nos permita poder acceder sin vergüenza a una remuneración económica y a una jubilación, obviamente, que es a lo que aspiramos los artistas, a tener una jubilación digna, como cualquier otro trabajo. ¿Pero se puede? Se puede. En la medida que uno lo encare profesionalmente, con la dedicación que la actividad requiere se puede. Hay que hacer un gran esfuerzo y tratar de ser siempre el mejor, el mejor artista en cada uno de los rubros del arte y la cultura, pero se puede. Incluso ahora hay una comunicación mucho más fluida por parte de las redes [sociales]. Entonces, también hay que dedicarle tiempo a que la gente nos conozca a través de las redes. Porque muchas veces la gente no conoce a los actores, a las actrices, no los conoce y ahora que tenemos la posibilidad de mostrarnos a través de las redes, [que] la gente cuando vaya a pagar una entrada [sepa] a quién va a ir a ver. Antes teníamos solamente la televisión como la gran pantalla para que la gente supiera a quién iba a ver en el escenario. Antes de [los actores de la] televisión tenían más posibilidades que cualquier actor o actriz, porque la gente quería ir a ver a ese actor o a esa actriz que veía por la tele o que escuchaba por la radio, lo quería ver en vivo. Ahora se democratizó mucho más la comunicación a través de las redes. Entonces, eso hace que

nosotros podamos perfilar nuestra silueta artística a través de las redes y, por lo tanto, tratar de generar esa empatía con el público que hace que después la gente quiera ver a ese actor o a esa actriz que vio en las redes, que hizo publicaciones y que siempre está como aportando algún elemento de visualización para que lo pueda ver después en un escenario. Pero pienso que sí, que se puede, que da mucho trabajo, no es nada fácil, pero se puede en la medida en que uno decida encarar profesionalmente el trabajo. Rosina Sosa que fue la impulsora, la creadora de eso, siempre peleábamos (peleábamos bien, ¿no?), [porque] decía: "El teatro del interior y el teatro de Montevideo son como las vías del tren, nunca se van a juntar". Y no es así. O sea, hay una visión muy, muy centralista por parte de Montevideo del teatro. O sea, [a] Montevideo le cuesta mucho visualizar el teatro del interior como con ese nivel de excelencia que hacía referencia. Les parece que el interior no es tan así. De hecho hay una Comedia, un elenco que se llama Comedia Nacional, y es un elenco de actores uruguayos, perdón de Montevideo. O sea, no estoy diciendo que no haya gente del interior dentro de la Comedia, pero que son gente que se vino del interior para trabajar en Montevideo. Me quedaría con eso, porque hay una… Creo que el prejuicio más que nada parte de la gente que no está en contacto directo con el fenómeno teatral. Cuando uno empieza a indagar en lo que tiene que ver con el fenómeno teatral, se mete de lleno en el quehacer del teatro a nivel nacional, se va a dar cuenta [de] que es más el prejuicio, es solamente eso: un prejuicio, como juicio no sirve porque cuando uno quiere emitir un juicio ya empieza a leer más profundamente los significados de cada uno de los fenómenos teatrales de las ciudades del país. Entonces, me quedaría por ahí, porque, en definitiva, las dificultades económicas que tienen los grupos de Montevideo y los grupos del interior son las mismas, no hay caso. En Montevideo desde hace unos años hay un gobierno municipal que impulsa otro tipo de… como de fondos para trabajar y eso hace que en Montevideo haya como una posibilidad económica un poquito mayor que en el interior, porque en el interior todavía esos fondos no existen mucho. Las subvenciones por parte de las intendencias en el interior no son una cosa común que en Montevideo se da a través de los fondos, pero básicamente sería como estar hilando fino porque, en definitiva, Eslabón, por ejemplo, nunca tuvo (mientras estuvo el gobierno colorado en la Intendencia de Canelones), nosotros nunca tuvimos ningún tipo de subvención. Y sin embargo, las cosas salían y las hacíamos a pulmón. O sea, cuando hay interés se pueden hacer, no es que se dependa exclusivamente de un fondo para crear. Quizás con menos fondos uno pueda aspirar a un nivel técnico un poquito menor, no tendremos las mejores luces, no

tendremos el mejor vestuario, pero con creatividad uno siempre puede solucionar un montón de cosas. Entonces, si nos quedamos en la cortita pareciera que Montevideo tiene más posibilidades de trabajo que en el interior, pero no es así, no, no es así.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo? ¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen hacia el teatro del interior y de Montevideo?

En primer lugar, creo que el teatro es teatro, en el interior, en Montevideo, en Argentina, en Brasil, en España, en Asia, es teatro. Las diferencias parten de las circunstancias en las que se hace ese teatro, de los colectivos que lo forman, de los públicos pero es teatro. Claro, al poder visualizar uno y otro, teatro del interior y teatro de Montevideo, uno empieza a ver algunas diferencias. Pero que tienen que ver más que nada con las características en las cuales

¿Se puede hablar de un teatro nacional? ¿Existe?

A decir verdad que no entiendo mucho a dónde apunta esta pregunta. ¿Teatro nacional en qué sentido? ¿De identidad o de qué?

Me refiero a si se puede hablar de un teatro a nivel nacional, un teatro uruguayo como movimiento y actividad artística (con objetivos y características similares) o la diferenciación entre Montevideo e interior es tan fuerte que no lo permite. Si considera que puede tener otra lectura, hágamelo saber, puede ser valiosa, también. (repregunta)

A ver, lo que pasa que los objetivos que tienen los colectivos artísticos, los objetivos que tienen los colectivos teatrales son los mismos. O sea, es llegar a la mayor cantidad de público posible, como comunicar expresarse. Los objetivos son los mismos siempre acá en Montevideo, en el interior, en Argentina, en todo el mundo. O sea, siempre los colectivos teatrales van a tener el mismo objetivo, como son los objetivos de cualquier colectivo artístico. No hay, en este sentido, una diferencia específica que marque determinadas pautas de diferencia entre Montevideo e interior. Los colectivos de Montevideo e interior persiguen los mismos, exactamente los mismos, objetivos. Las características, los encuadres, los factores que inciden son diferentes, entonces, eso hace que el trabajo sea diferente, pero en cuanto a objetivos son los mismos. En cuanto a sistema teatral me parece que tendríamos que referirnos al trabajo que desempeña tanto la Asociación de Teatros del Interior, la FUTI (la Federación Uruguaya de Teatros Independientes). En ese sentido, sí podríamos estar hablando de determinados

lineamientos sistémicos por parte del teatro. Pero eso escaparía un poco al conocimiento que pueda llegar a tener yo que soy un simple actor, un simple integrante de colectivos teatrales y nada más. O sea, mi nivel de militancia ya no abarca esos aspectos políticos, sociales [y] culturales. Siempre los tengo presentes, son referentes, pero mi nivel de militancia ya no es el mismo que cuando era más joven. Entonces, la información que te podría dar al respecto no sería la más fehaciente. Tendrías que consultar específicamente a la gente que integra la Asociación de Teatros del Interior, la Federación [Uruguaya] de Teatros Independientes, incluso hasta la SUA, el Sindicato Uruguayo de Actores [(Sociedad Uruguaya de Actores)], la Cooperativa Valorarte que es la cooperativa de los actores y oficios conexos [(es la Cooperativa de Trabajo Artístico)], la Cooperativa COOPARTE que es la cooperativa de músicos y oficios conexos [(Cooperativa de las Artes del Uruguay)]. Todo eso hace la conformación de un sistema teatral nacional, junto con el Ministerio de Educación y Cultural, las intendencias. Digamos que lo sistemático pasa por un organigrama determinado, una organización a la cual ningún colectivo escapa, salvo los colectivos más experimentales, pero siempre terminan vinculándose de una u otra manera tanto sea para el cobro como para la utilización de los fondos. Siempre terminan vinculándose a alguno de los componentes de este gran organigrama nacional.

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior? ¿Qué opinión le merece el hecho de que los teatros del interior participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué considera que esto sucede?

Aquí tenemos que partir de la base que la entrega de los Premios Florencio corresponde a una institución como es la Asociación de críticos teatrales del Uruguay, conformada por algunos miembros que tratan de ver todos los espectáculos, pero no los pueden ver todos y que, en definitiva, muchos de ellos no tienen una formación de índole crítica ni tienen una formación de índole teatral. Simplemente es un público como podría decir… es un público que tiene la capacidad de ver espectáculos, nada más. Y como ve mucho puede decir: "Este me gustó más, este me gustó menos". Pero no es que sea un premio técnico ni mucho menos. Y menos con la cantidad de ternas que hay porque, por ejemplo, cada vez se quiere premiar más. Entonces las ternas no son de tres, sino de que ha habido ternas de nueve con esa finalidad de querer premiar a la gente, pero es una premiación… Como cualquier otra premiación es muy subjetiva, entonces, creo que no

tiene un valor técnico en sí misma la entrega de los [Premios] Florencio. Es una fiesta a la cual concurrimos prácticamente todos los actores año tras año y nos abrazamos y nos gusta que la gente gane. Pero no aumenta la diferenciación para nada, desde mi punto de vista, ¿no? No incide en nada, he ganado Premios Florencio que los tengo ahí y no, después eso no te repercute en nada (risas). Nosotros en Eslabón tenemos unos cuantos Florencios [(Premios Florencio)] en nuestro haber y pero nos quedamos más que nada con el tema de que los espectáculos, por ejemplo, que ninguno de los espectáculos ha faltado a una Bienal de Teatros del Interior, para nosotros eso es un premio. El Florencio… yo qué sé, no sé, es relativo. A ver qué más [preguntas]… Tampoco los Premios Florencio deberían incentivar a nada. O sea, uno no puede trabajar en artes escénicas en función de un premio, no puede. O sea, no puedo pensar: "Esto lo voy a hacer para ver si me gano el premio Florencio". No, o sea, no. Creo que está supervalorado, está sobrevalorado el Florencio por parte de mucha gente y nada es un premio. De hecho este año [(2020)], no hubo premio Florencio y no se murió nadie. No, no, no incide en nada o por lo menos no debería incidir. Lo que tiene que incidir es el profesionalismo, eso sí, en un proyecto teatral, pero no, no, el Florencio no incide, no tendría que incidir. Y el hecho de que al interior se le dé cada dos años y bueno ellos ya explicaron por qué es, nos explicaron. Es que la Asociación de críticos teatrales [del Uruguay] es una institución que tiene muy pocos integrantes y no les da los rubros, no les da la cantidad de personas ni le da los tiempos, ni le da nada para salir por el interior a ver espectáculos. Entonces, la única forma que tienen de ver espectáculos y poderlos premiar como ellos quieren es yendo a las bienales de teatro de Paysandú que son cada dos años. Esas son las reglas de juego y la gente de ATI ya lo sabe porque los críticos ya dijeron "No podemos salir a ver todos los espectáculos teatrales que se hagan en el país" y la gente ya sabe esto: cada dos años y cómo son las reglas. La categorización en teatro del interior y teatro de Montevideo es algo que forma parte de ese desconocimiento que digo que tienen los críticos teatrales, hacen una ceremonia y una votación que está plagada de diferenciaciones, por ejemplo, Actor, Actriz, porque el Actor trabaja distinto, compone distinto que la Actriz, supongo. Actor, Actriz, Actor de Comedia, Actor Dramático, Actriz Dramática, Actriz de Comedia, ¿eh? O sea, comedia [y] drama, es todo lo mismo, lo único que uno podría llegar a diferenciar esa categorización es para facilitarles el trabajo a ellos que lo hacen desde un punto de vista mucho más liviano de lo que debería ser. La premiación es liviana. Entonces, por eso es que categorizan de esa forma, pero no debería serlo. Actor de Reparto, ¿cuántos actores

hacen personajes que aparecen cinco minutos y tienen un brillo en escena que opaca cualquier otro trabajo protagónico? Entonces, nada, es que se lo lleva Actor de Reparto y no Actor Protagónico. No sé, no estoy muy de acuerdo con los Premios Florencio y creo que [dije de] todo un poco en la respuesta. No estoy muy de acuerdo, a pesar [de] que los he ganado y las veces que me convoquen voy a ir y lo voy a buscar. Porque es un reconocimiento que me dan los críticos y eso no voy a desconocerlo. Me gusta que los críticos me hagan ese mimo.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

En primer lugar, no creo que haya una brecha, todas las respuestas anteriores así lo indican. No creo en esa brecha ponele que haya diferencias. Sí, hay diferencias entre el teatro de Montevideo y el teatro del interior, pero no sé si es una brecha, no sé si es una brecha. Muchas veces las brechas son imaginarias, ¿no? De acuerdo a la vivencia de cada uno, uno se imagina que hay un pozo hondísimo, otro dice: "Eso me animo a cruzarlo" y pasa por ahí, por esa zanja, no sé. Insisto, el que desconoce el fenómeno va a ver una brecha, el que empieza a conocerlo se va a dar cuenta de que es una zanjita que se puede cruzar tranquilamente y sin problema. Tampoco está bueno que nosotros queramos homogeneizar todo el teatro y que todo el teatro uruguayo tenga unas características parecidas a las de Montevideo ni que el teatro de Montevideo tenga características parecidas al teatro del interior, ¿no? Cada colectivo, cada grupo debería conservar su identidad, los rasgos que lo hacen particular dentro del quehacer teatral. Entonces, creo que, por ejemplo, los gobiernos podrían trabajar mucho en la circulación de los espectáculos. O sea, si los espectáculos pudieran circular con una mayor frecuencia por [y] entre interior y Montevideo, y tuviéramos la posibilidad de ver cosas, eso ya sería un punto importantísimo en la mejora de la producción. Porque en la medida que uno ve cosas amplía el horizonte de trabajo. Entonces, me parece que eso sería bárbaro. Si se pudiera mejorar la circulación de espectáculos en el país sería genial. La Asociación de Teatros del Interior ya está trabajando desde hace bastante tiempo en eso: tratando de mejorar la circulación de los realizadores, por ejemplo, que los directores puedan recorrer el país dando *master class* que los actores salgan y puedan vincularse con una localidad y con otra, que haya más intercambio, que haya más comunicación. Eso sería bárbaro, me parece, no sé. Creo que de alguna manera eso nos haría hablar un lenguaje más identitario y no sé si con esto va a la pregunta, lo que estoy diciendo esa que vos mencionabas de si creía que había un teatro nacional. Si

hablamos de identidad quizá no haya una identidad muy consiente, justamente por eso, porque no hay circulación entonces nos parece que Montevideo queda lejísimo, que Artigas queda lejísimo, yo qué sé. No se da intercambio, entonces claro, eso hace que la comunicación se corte, no fluya y, por lo tanto, al no haber comunicación surgen los problemas de comunicación, los resquemores, las cosas. Me parece, no sé, capaz que es una visión un poco liviana, pero creo que mejorando eso estaríamos prácticamente del otro lado.

¿Qué significa para usted que sus sobrinas hoy formen parte de Eslabón?

Y para mí es muy gratificante que mis dos sobrinas formen parte del colectivo de que me vio nacer. Porque de alguna manera es como continuar con ese vínculo sanguíneo y esa cuestión familiar a la que hacíamos referencia en respuestas anteriores. Es muy gratificante que parte de tu familia se dedique a la misma actividad que me dedico yo. Porque de alguna manera eso significa compartir otras cosas además del vínculo familiar, compartir otros intereses, otras inquietudes que tienen que ver más que nada con un desarrollo personal y no tanto familiar. Así como me fue muy significativo el hecho de que mi hijo haya decidido también volcarse a la carrera de la actuación, como me volqué yo, él con otra formación, con otra educación más formal porque pudo hacer la carrera a través de la EMAD y se recibió, tiene su diploma digamos de actuación. Diferente a mí y eso también me complementa mucho, porque yo siempre hubiera querido ser, acceder a esa formación, a la educación formal, pero no la tuve. Entonces, él de alguna manera como que llena ese vacío que había quedado en mí. (...) Pero el hecho que Carolina y Patricia sean parte del elenco de Eslabón y que las vea crecer como actrices además, que vea su proceso formativo, a mí obviamente que me llena de orgullo y me da fuerzas para seguir insistiendo en esta carrera que es muy gratificante y por momentos también es muy estresante. Pero nada, es eso, la sensación es esa, gratificación más que nada.

8.10.1.15. Entrevista a Jorge Gallero

Formación y cargo: representante de Eslabón frente a ATI e integrante esporádico de Pilares

Fecha: 29 y 30 de diciembre de 2020

Formato: virtual (oral)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue obtener información primaria sobre Teatro Eslabón, conocer características del teatro independiente y las diferencias entre el teatro del interior y el montevideano. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar. Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Ser independiente significa no depender de nadie. O sea, cada grupo que es independiente se maneja por sí solo, consigue los recursos para poder hacer su tarea por sí solo, no depende de que de alguna autoridad nacional o departamental le dé dinero para sus proyectos, eso es ser independiente. Independiente económicamente. También [se puede ser] independiente políticamente y también independiente en la elección de los productos que quieren llevar adelante.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

El teatro independiente como no le debe nada a nadie hace sus productos, los elige pensando en el público y pensando en ellos mismos, en sus actores, en su director. No depende de ninguna figura que le esté marcando el camino (pausa). No sé si es más puro [o] más valioso artísticamente hablando, tampoco lo sé, pero puede ser que sí, que sea más puro, más genuino, artísticamente hablando. Puede ser de mejor calidad, quizá.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

El término *profesional* es un término tramposo porque en realidad profesional es aquel que vive de su trabajo, de su arte, de su profesión. Ser actor es una profesión, por lo tanto, el que vive de su profesión es profesional. Pero, artísticamente hablando, el profesional también es aquel que aunque no pueda vivir de su profesión trabaja tan fieramente, con tanta autocrítica, estudiando tanto, que también se transforma en un profesional a la hora de mostrar su producto. Por lo tanto, acá en el Uruguay hay muchos grupos que son profesionales. Ahora profesional-profesional, los únicos actores

que son profesionales, por decirlo de alguna manera, son los actores de la Comedia Nacional, porque son municipales y reciben un sueldo mensual por hacer su trabajo, viven de su trabajo. Los demás [no], nadie entonces sería profesional. En nuestro país hay muy buen teatro, muy buen teatro, ya sea en Montevideo o en el interior, así como también hay cosas espantosas, ya sea en Montevideo o en el interior. Es muy relativo el hecho.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay?

No, no es posible vivir económicamente del arte en el Uruguay. Porque el Uruguay no tiene una propuesta para que los grupos se desarrollen, no tiene una propuesta cultural, ¿verdad? No hay una propuesta cultural clara. Se hace todo a pulmón, todo se hace a pulmón y, por lo tanto, es imposible vivir del teatro o vivir de cualquiera de las opciones artísticas. Nadie puede vivir de su pintura, ni de su escultura, ni su arte teatral, ni de su música, es muy difícil. Ojo que los músicos tienen otras facilidades quizá, pero... porque la música es un elemento muy penetrador, que penetra mucho en todos y si está bien ejecutada ni hablar. El teatro también, por más que esté muy bien ejecutado a veces no llega a de la misma manera que puede llegar la música.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

Bueno, acá tenemos que pensar un poco en que... Lamentablemente la gente de teatro del interior, sobre todo del interior más interior, no estamos hablando ahora de la gente que está cerca de Montevideo, y a veces igual, pero la gente del interior no tiene, lamentablemente, las mismas posibilidades que la gente de Montevideo. Los actores de Montevideo con un boleto de ómnibus urbano o caminando van a distintos lados, pueden ver otras propuestas artísticas, no solo de teatro, lo cual los va nutriendo de otra manera. La gente del interior no puede. Tenemos que pensar que es gente que tiene que pagar quinientos o seiscientos pesos de pasaje, eso como barato, más todo lo demás, ¿verdad? Entonces, no, no, no, no tenemos las mismas posibilidades. Lo mismo que la [posibilidad] de ver, hay que ver mucho teatro. Los actores del interior no tienen esa posibilidad de ver teatro y tampoco tienen la posibilidad de formarse artísticamente. Son muy pocos los grupos que tienen la posibilidad, o que buscan la posibilidad, a pesar de que la Asociación de Teatros del Interior colabora bastante, ayudando de alguna manera, ayudando de todas maneras a los grupos del interior para formarse, ¿verdad? Con talleres, con clínicas, con todo tipo de apoyos. A través de COFONTE, a través del INAE, a través del Ministerio de Educación y Cultura, que son apoyos, ta', son apoyos.

Tampoco es una formación tan, tan, tan importante, pero cuando no hay ninguna aunque sea una pequeña viene bien. De cualquier manera es muy precario lo que los grupos del interior pueden acceder y tampoco van a ver teatro a Montevideo, no porque sea lo mejor, pero hay cosas muy buenas que vale la pena ver. Y cuando me formaba como actor en Montevideo, porque tuve la suerte de poder hacerlo, nuestro director, nuestro maestro decía: "Hay que ver todo, hay que ver todo. Lo bueno porque nutre y lo malo y lo malísimo también hay que verlo para saber decir eso no lo haría jamás" (risas). Es así.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón?

Definir al Teatro Eslabón, bueno, esto es algo fantástico. El Teatro Eslabón es como, no sé, es como un milagro. El Teatro Eslabón es como un milagro en medio de un desierto, es un milagro, es un oasis o es una flor que apareció en el medio de un desierto y que gracias a la gente que lo integra, que lo integramos, con nuestro trabajo, con nuestro apoyo, con nuestra autocrítica, con nuestra pasión, se destaca, se destacó y se seguirá destacando a lo largo y ancho del país. El Teatro Eslabón, es, vuelvo a repetir, es un milagro que surgió, y eso no lo puede negar nadie.

¿Qué actividades desarrolla el Teatro Eslabón?

El Teatro Eslabón desarrolla varias actividades: tiene talleres para jóvenes, para niños y para adultos para ayudarlos a iniciarse en el arte teatral. En su sala también recibe otros grupos, recibe músicos, hace presentaciones de libros, hace exposiciones, todo lo que se puedan imaginar de fomento de la cultura. Es como un centro, es un centro cultural, [en la] medida dentro de lo que se puede, ¿verdad? Dentro de lo que se puede porque ahora con esto de la pandemia es imposible [hacer] nada. El Teatro Eslabón además de [realizar estas actividades], por supuesto, [trabaja] sus obras, ¿verdad?

¿En qué año ingresó al elenco estable de Eslabón? ¿Qué le interesó de formar parte o cómo llegó?

El Teatro Eslabón se formó en el 84 con un grupo de gente que se fue del elenco oficial de la Comuna Canaria [(Teatro de Canelones)], eso fue en el año 84. Yo los conocía y los conocí, admiraba su trabajo. Yo trabajaba en Santa Lucía con otro grupo (Comediantes) pero, ¿qué pasaba? Era muy difícil poder juntar a la gente, era muy difícil poder estar todos para ensayar, era muy difícil todo eso, y un buen día resolví y dije: "Bueno, voy para Canelones". Entonces, me presenté allá, ellos ya me conocían y ta', allí quedé hasta ahora. Allí quedé, y eso fue en el año 86.

¿Qué tareas desempeña actualmente en Eslabón?

Estoy un poco grande [de edad], me pasan muchas cosas, no es que esté enclenque, pero sí tengo algunas dificultades de salud. Por lo tanto, últimamente no estoy viajando mucho para Canelones, pero soy el delegado, el representante de Eslabón en la Asociación de Teatros del Interior. Yo formé parte de la Asociación de Teatros del Interior en su [Comisión] Directiva, ya sea como secretario o como presidente, fui ocho años presidente de la Asociación de Teatros del Interior. [También] fui delegado ante la COFONTE que es la Comisión del Fondo [Nacional de] Teatro. También, de manera que domino, dominé todos los cargos más importantes de la Asociación de Teatros del Interior y ahí representaba al Teatro Eslabón de Canelones.

Tengo entendido que es el representante de Eslabón frente a ATI, ¿qué tareas implica? ¿Se reúne con los integrantes "del día a día" de Eslabón para recoger sus inquietudes?

Sí es cierto, soy el representante de Eslabón frente a ATI. Implica ir a las asambleas y llevar la opinión, la voz cantante del grupo, frente a las propuestas que la asamblea propone. Somos 33 grupos en este momento [(diciembre de 2020)] que forman parte de la Asociación de Teatros del Interior. Las asambleas se hacen en marzo, junio y diciembre para tener una puesta a punto de cómo estamos todos los grupos del interior, en qué andamos, qué hacemos. La Asociación de Teatros del Interior en los años impares (el [2019] y ahora el [2021], que no se pudo y no se sabe si se va a poder) organiza los Encuentros regionales [de Teatros del Interior] donde los grupos se presentan y hay un jurado que califica, un jurado de gente notable, elegido por la asamblea de la Asociación de Teatros [del Interior]. Y ahí ese jurado selecciona para poder participar en lo que se llama Encuentro Bienal que es en Paysandú cada dos años, los años impares. No me reúno con los compañeros [de Eslabón] pero estamos tan compenetrados, somos como una familia tan linda, tan grande, tan bella que ya sabemos lo que pensamos. Y si tenemos algunas dudas me comunico por teléfono y allá marcho. No quiere decir que no vaya nunca, voy sí, voy de vez en cuando. Pero ya te digo, me cuesta mucho últimamente andar de arriba para abajo, y ahora menos, con esto de la pandemia.

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón?

El Teatro Eslabón, para mí, siempre significó una oportunidad, una oportunidad para poder llevar a cabo mi vocación de ser actor. El Teatro Eslabón fue el grupo que me dio

la posibilidad, y eso es muy grande, es muy importante y lo llevaré siempre en mi corazón.

¿Cómo es el vínculo entre los integrantes? ¿Qué valores predominan?

El vínculo entre los compañeros es un vínculo de profundo respeto, mucho cariño, mucha solidaridad y mucha autocrítica, también. Todos tenemos una formación bastante linda, bastante importante y podemos opinar, por supuesto, respetando, porque lo que artísticamente hablando, la última voz la tiene el director que es Leonel Dárdano. La figura de Leonel es importantísima en Eslabón, es una figura muy fuerte, es un profesional increíble. [Entre] los miembros predominan los valores de la amistad, del compañerismo, la solidaridad, el amor, el respeto. Esos son los valores que predominan en el grupo, en el elenco de Teatro Eslabón.

Algunos entrevistados manifestaron sentirse parte de una familia al formar parte de Eslabón, ¿usted lo siente así? ¿Por qué?

¿Por qué me siento así? Porque es así, porque todos manifestamos o todos profesamos el mismo amor por el teatro, hablamos el mismo idioma con respecto al teatro. O sea, el teatro está primero que muchas otras cosas: faltar al ensayo es imposible, salvo que se haya avisado con tiempo, porque a veces uno es un ser humano que no puede y no puede, pero bueno, así es, así es.

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel en Eslabón? ¿Qué incidencia tiene en los miembros y las obras representadas?

Creo que ya una parte la contesté en [una de las respuestas anteriores]. ¿Qué cuál es la importancia de la figura de Leonel en el grupo de Eslabón? Leonel es el director natural, por naturaleza, Leonel ha dirigido siempre a Eslabón, salvo una sola vez, cuando hicimos *El lugar*, una obra del argentino Carlos Goroztiza y la dirigió Ismael Barillo y después hicimos un Café *Concert*, hace años, muchos años, que lo dirigió "Pepe" Vázquez y que yo recuerde… Una vez Ernesto Laiño, pero no fue una dirección, más bien fue una presencia ahí que ayudaba un poco en algunas cosas. Pero Leonel es insustituible en Eslabón. Leonel es un hombre muy, muy, muy, muy inteligente, muy capaz, con un gusto exquisito para las cosas, es fantástico, es fantástico. También [sucede] que las obras… No es que él venga e imponga un texto o imponga una obra, o diga: "Bueno, vamos a trabajar esto". No, se proponen muchos textos y todos tenemos que leer. Después elegir y después defender lo que elegiste frente a todo el grupo, y dentro de lo que se propone sale algo y ta'. Leonel ya sabe que él es quién la va a dirigir

y nosotros ya sabemos él es el que nos va a guiar por el buen camino, es así porque siempre ha sido así y porque además nos va muy bien con esto, ¿verdad?

¿Qué exintegrantes se relacionan hoy con Eslabón? Como Nelson Castillo, Oscar Correa, Soraya Olivera, Raquel Pi, Susana Hernández, Teresa Sangiovanni, Marina Tresso, Ángeles Hernández, Ernesto Navia, Rosana Jozami, Ana María Di Domenico, etcétera. Sí es así, ¿de qué forma se relacionan?

Nelson Castillo por supuesto que se relaciona como yo, de la misma manera con Eslabón en la actualidad. Oscar Correa de vez en cuando, algunas veces viene. Soraya Olivera no se relaciona. Susana Hernández tampoco. Raquel Pi no está muy bien de salud y ahí anda, no tiene mucha oportunidad. Teresa Sangiovanni es la esposa de Leonel. A Marina Tresso hace añares que no la veo. Ángeles Hernández es la esposa de Oscar Correa, estamos más cerca, con Oscar y con Ángeles. Ernesto Navia hace añares que no aparece. Rosana Jozami está de nuevo con el grupo, trabajando en este espectáculo [(*A través de los mares*)] que no se pudo estrenar, se va a estrenar el año que viene, el [2021]. Ana María Di Doménico ha tenido problemas de salud y no, no está en este momento yendo. Los que dije que no se relacionan o que no los veo [son aquellos que] no se relacionan de ninguna manera y los que dije que sí que se relacionan es porque vienen a ver una obra nuestra que se estrenó, porque nos llamamos por teléfono o porque nos mandamos un mensaje de texto, en fin, por esos mecanismos.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior? ¿Y en Montevideo?

Bueno, en la ciudad de Canelones… Yo creo que Canelones, perdón no quiero ofender a nadie [con lo que voy a decir], creo que Canelones no se ha despertado todavía y no sabe que tiene una joya increíble ahí en su ciudad, más allá de que la gente pueda ir a los estrenos y todas esas cosas, a ver las obras y todo, no hay, no hay, digamos, un apoyo brutal. Sí, sí, sí, a ver… La Junta Departamental [(El Municipio de Canelones)] a veces nos apoya o nos apoya casi siempre, si solicitamos, por supuesto. Pero no veo, a ver… no veo entusiasmo en la gente de Canelones, ¿verdad? En la gente de Canelones. Con respecto a los demás, Eslabón ha trabajado, hemos trabajado, en todos los teatros del interior del país, en todos, en los 19 departamentos, de manera que somos conocidos en todo el país y con muchísima buena fama. Y en Montevideo es un grupo muy reconocido, Eslabón siempre consigue sala, es muy difícil conseguir sala en Montevideo, muy difícil para poder llevar los espectáculos. Eslabón levanta el tubo del teléfono y enseguida consigue sala. Una vez fuimos por un fin de semana al Teatro del

Anglo y estuvimos seis meses haciendo [funciones] viernes, sábado y domingo. Así que fíjate, fíjate si nos habrá ido bien, había mucha calidad, hay mucha calidad, en los espectáculos que presenta Eslabón, mucha calidad. En Montevideo todo el mundo conoce al Teatro Eslabón, te digo porque estoy muy relacionado con la gente, con los actores de Montevideo, con los compañeros, con los colegas de Montevideo y la verdad que todo el mundo habla maravillas de Eslabón. No será porque yo estoy presente, ¿verdad? Supongo que no (risas).

Tengo entendido que también forma parte del Grupo Pilares. ¿En qué año ingresó a allí? ¿Qué otros exintegrantes de Eslabón forman parte de Pilares?

No es que forme parte del Grupo Pilares, yo incursiono de vez en cuando me piden, cuando dicen que me precisan, yo hago lo que me pidan, pero no es que forme parte.

¿Cómo maneja la dualidad de formar parte de ambos grupos? ¿Le genera algún conflicto de interés?

No me genera ningún conflicto estar en los dos grupos, de hecho, hemos ido muchas veces a encuentros regionales y a [bienales] y yo he actuado en dos espectáculos, lo cual es raro pero es así. Pero siempre nos arreglamos para que los ensayos de uno no perturben los ensayos del otro. O sea, en Pilares era lunes y miércoles y viernes y en Eslabón era martes, jueves y domingo. Y cuando vamos a los Encuentros regionales ya de antemano avisamos y decimos: "Bueno, Pilares y Eslabón uno va un día y el otro va el otro día porque tenemos actores que se repiten". Y ellos ya saben, todo el mundo sabe entonces no hay problema.

¿Cómo es el vínculo entre Pilares y Eslabón? ¿Considera que son competencia? ¿Por qué?

El vínculo entre Pilares y Eslabón es muy bello, es muy bello, somos como hermanos, nadie considera que es una competencia, nadie, de ninguna manera. Cada uno en lo suyo, presenta su trabajo y muchas veces nos ha ido muy bien. A Pilares a veces no, o a veces no le ha ido muy bien porque… no nos olvidemos que los criterios a veces son otros. Pero no, no, no somos competitivos con eso, además no somos competitivos, vamos y presentamos lo que tenemos, esa es la cuestión.

¿Qué beneficios ofrece Pilares a sus socios?

Pilares en este momento no tiene socios porque claro [con] la pandemia y todas esas cosas. El beneficio de Pilares con sus socios es la entrada libre, pero en realidad los socios no están pensados como socios que merezcan una retribución [sino como] socios merecen el espectáculo. Son amigos del grupo, colaboran con el grupo para que el grupo

pueda hacer su trabajo pero no para cobrarle después una entrada. Es más, muchísimos socios de Pilares, pagan la entrada igual, pero por *motus* [(motivo)] propio, por *motus* propio. No sé si esto te sirve de algo [todo lo que te he dicho], perdóname todo el tiempo que te he tenido esperando [las respuestas]. Esperemos que esta grabación se entienda. Contéstame a ver qué te parece.

Estoy escuchando sus respuestas, qué valiosas e interesantes. Surgieron algunas preguntas: ¿los talleres y clínicas de ATI que nombran son las que se desarrollan en las regionales y las bienales o [también se desarrollan] en otras fechas del año? Si son en otra época, ¿en qué lugares se desarrollan? (repregunta)

Bueno, gracias por tus conceptos, por los conceptos vertidos, por el concepto vertidos sobre mí, sobre mis respuestas, sos muy amable. Empiezo por decirte que los talleres, las clínicas y las tutorías, que no te nombré tutorías, se desarrollan en otras instancias, no en los encuentros regionales ni en el encuentro bienal, simplemente porque allí no hay mucho tiempo. Antes se hacían en talleres en los encuentros regionales. Pero generalmente no era mucha la gente que podía asistir. No te olvides que los encuentros regionales son muy complejos porque los grupos que tienen que poner en escena las obras siempre tienen mucha cosa que hacer, desde poner las luces en el teatro, hacer un ensayo en el lugar, tratar de acomodar la escenografía, todo ese tipo de cosas, que lleva mucho, mucho tiempo. No te olvides que en los encuentros regionales son tres obras por noche, generalmente, porque son nueve grupos los que van, a veces han ido diez y en otros casos ha habido seis o siete, en fin, depende. Pero es mucho amontonamiento de cosas y no queda tiempo para dedicarse a un taller. Entonces, en los últimos 15 años de gobierno del Frente Amplio, y no es que yo quiera hacer política a través de esto que te voy a decir, lejos de mí hacer política, durante el gobierno de los 15 años del Frente Amplio, el Frente [Amplio] colaboró muchísimo, muchísimo con el teatro. No puedo opinar con la música ni con [otras] actividades artísticas porque no estoy metido en ello, pero sé que también lo hizo. A través del Instituto Nacional de las Artes Escénicas, que depende del Ministerio de Educación y Cultura, [desde ahí surgieron] muchas, muchas posibilidades desde el Fondo de Incentivo Cultural [(FI) donde] los grupos se presentaban con un proyecto y si el proyecto era aceptado tenía todo lo que pedían para poder desarrollar alguna actividad. El Instituto Nacional de las Artes Escénicas es el que le posibilita a la Asociación de Teatros del Interior dinero para apoyar la actividad teatral en el interior. Eso significa que en los años que hay encuentro regional y encuentro bienal hace un aporte importante de dinero para que eso se pueda llevar a

cabo y en los años que no hay, el Instituto da un dinero que es para lo que se llama Formación Continua y es para eso justamente: para las clínicas, las tutorías y los talleres que se desarrollan en distintas partes del país, en distintas regiones del país. Imagínate que un grupo, por ejemplo, quiere hacer un taller sobre educación de la voz. Entonces, el INAE, con el dinero que se aportó, ve la posibilidad de mandar a ese grupo un profesor o profesora de educación de la voz (es muy importante, por supuesto, para el teatro). El taller es para el grupo, pero el grupo debe dentro de lo posible, invitar a otros actores de la zona para compartir, ¿verdad? Aunque no sean socios de ATI, para compartir la actividad. Esto se hacía antes, porque ahora con la pandemia es imposible, ¿verdad? El grupo tiene que respetar también la cantidad de participantes que el profesor marca porque no se puede trabajar con ochenta, por lo tanto, más de quince o veinte, no. No es posible para poder hacer un trabajo más profundo. Los talleres constan de cuatro encuentros, de cinco horas cada uno, dos sábados y dos domingos. [En] las tutorías el grupo presenta un proyecto, siempre hay que presentar un proyecto, un proyecto bien elaborado, por cierto, para conseguir un tutor. ¿Qué es un tutor? Un tutor es el que guía, de alguna manera, sugiere, informa, colabora con el director de teatro en la puesta en escena que quieren llevar a cabo. El tutor no es el que dirige, el tutor motiva al director, le puede quizá mostrar otros caminos para ayudarlo a la creación. No te olvides que en el interior-interior hay muy poca formación teatral y en algunos casos nula y tampoco van a Montevideo a ver teatro, ni a otras localidades a ver teatro, entonces es muy difícil llegar a nivelar, digamos, de alguna forma, para que los productos sean realmente artísticos, con valor artístico y cultural. Y lo otro que tenemos son las clínicas. Las clínicas son más profundas que un taller, donde se habla de determinados temas y se profundiza en esos temas. En fin. Eso, por ejemplo, con respecto a la primera pregunta que me hacés y [en cuanto al lugar], se desarrolla en el lugar donde el grupo tiene su trayectoria.

¿INAE ofrece talleres y cursos también? ¿Estos talleres son abiertos o hay cupos? Si hay cupos, ¿cuáles son los requisitos para ingresar?

INAE es el que justamente propone, ¿no? Paga los costos, estos talleres tienen un cupo, por supuesto, el taller es para el grupo que lo pidió y [este grupo] puede y debe, dentro de lo posible, [como] ya lo dije, invitar a otros actores aunque no sean socios.

Cuando dice que Eslabón es un milagro en el desierto, ¿se refiere a que existieron dificultades de su fundación y/o en su trayectoria? ¿Cuáles han sido las dificultades?

Cuando digo que Eslabón es un milagro en el desierto, esta es una opinión: ¡ojo! A ver, esto es una opinión, porque puede resultar fea para alguna gente, esto es una opinión totalmente personal, mía, ¿ta? Y me hago responsable de ella, no es una opinión del Grupo Eslabón, es una opinión mía. Cuando digo que Eslabón es un milagro en el desierto, es porque en una ciudad donde no se manifiesta demasiado (me refiero al público, ¿verdad?). No se manifiesta demasiado afín a las actividades culturales. No es como Santa Lucía, yo vivo en Santa Lucía y [allí] permanentemente, no ahora porque no se puede [por la situación sanitaria], pero antes permanentemente teníamos actividades culturales muy variadas, muy variadas desde música, pintura, teatro, por supuesto, presentaciones de libros, recitales de poemas, de todo, de todo. En Santa Lucía. Y en Canelones no existe eso y si existe la gente va poco, ¿ta? No responde, no responde. Entonces, que Eslabón haya surgido allí donde no hay demasiado interés en las cosas culturales es como un milagro, a eso me refería. Dificultades ha habido siempre, pero mirá que siempre el gobierno [nacional], la intendencia, de alguna manera, siempre nos ha ayudado un poco, los socios colaboradores… Que no es que sean socios, [como] ya te expliqué, no es que [sean] socios para recibir un beneficio, son socios por amistad, pagan una cuota mensual para que el grupo tenga dinero para poder hacer sus cosas sin pedirle nada [a cambio], prácticamente. O sea, dificultades, las mismas dificultades que pueda tener cualquier grupo del interior o cualquier grupo de Montevideo que sea independiente, ¿ta? Siempre una puesta en escena puede costar muchísimo [dinero] y no se va a recuperar el dinero por la taquilla, por la boletería, no se va a recuperar nunca. Porque no. Es muy difícil en este país trabajar solamente con la boletería, se necesita alguien que ayude. A Eslabón siempre lo han ayudado, la junta departamental, la intendencia.

¿Cuál es la importancia y el valor de [la Bienal de Teatros del Interior] y [los Encuentros] regionales?

Bueno, la importancia de los encuentros bienales y regionales… Bueno, mirá, los encuentros bienales y regionales son para que la gente de teatro, la gente socia de los grupos, los grupos socios de ATI se encuentren, miren los trabajos que hacen unos con otros, se comparen, se charle. Entonces, se produce un acontecimiento que enriquece a todos los grupos y eso es lo más importante. El espíritu de ATI es ese: el encuentro.

Encontrarse con los pares, encontrarse con los colegas, con los compañeros de todas partes del país y poder así intercambiar ideas, charlar aunque no sea en forma… Muchas veces se hizo en forma ordenada o sea se citaba: "Mañana a las diez de la mañana nos juntamos para charlar sobre los espectáculos que se vieron anoche", y eso lo hacíamos religiosamente. El último día no se podía [hacer] porque al otro día a las diez de la mañana no había nadie, por ejemplo. Estos encuentros son viernes, sábado y domingo. Entonces, [son] nueve grupos, tres por noche, el sábado se veía lo que se vio el viernes, el domingo lo que se vio el sábado, lo que se vio el domingo era imposible, a veces en la cena del domingo se podía hablar algo [porque] cuando la gente está cenando, está cenando. O sea, no estamos para hablar sobre lo que vimos, generalmente a veces se hacía por *mail* algo, pero tampoco era mucho. El espíritu de ATI siempre ha sido el encuentro de todos, justamente para eso, para intercambiar ideas, para conocernos, para conocer las inquietudes que tiene cada grupo, para conocer las debilidades que tiene cada grupo y ver si se puede ayudar y de qué manera se puede [hacerlo].

¿Nelson Castillo ocupa algún puesto como usted? No me quedó claro. [(La entrevistadora se refería a Teatro Eslabón)]

Nelson Castillo ha ocupado varios puestos, ha sido fiscal de la Comisión Directiva de ATI, ha sido tesorero en la Comisión Directiva de ATI y ha sido encargado de biblioteca y archivo en varios períodos.

¿[Eslabón recibe] apoyo de la Junta o del Municipio de Canelones?

Eslabón siempre recibe, de alguna forma, no siempre. Generalmente cuando lo solicita tiene [el] apoyo del Municipio de Canelones, sí, sí.

¿De qué forma considera que podría mejorar la imagen de Eslabón en la ciudad de Canelones?

Eslabón tiene muy buena imagen en Canelones lo que pasa que a la gente cuesta mucho moverla. [Mariana], yo recuerdo que cuando ingresé a Eslabón la sala se llenaba, agotaba, hacíamos por lo menos diez funciones agotadas, ¿ta? Una vez por semana, ¿te das cuenta? Después empezó a mermar el público, no sé si fue una razón, por qué razón, porque tampoco era por la falta de… ¿Cómo se dice? Porque [no es que] el espectáculo no fuera bueno ni nada por el estilo, era porque la gente, a la gente le cuesta, le cuesta en Canelones, si fuera en Santa Lucía se llena todo, permanentemente, pero en Canelones les cuesta y les cuesta mucho. Pero Eslabón tiene una imagen brutal en todo el interior del país y en Montevideo. Eslabón ha ganado ocho Florencios [(Premios Florencio)], es el único grupo de todo el interior del país que ha ganado ocho

Florencios. El Florencio es el premio mayor que otorga la crítica especializada de Montevideo a las puestas en escena de los grupos de teatro. Eslabón ha ganado ocho veces. Ha ganado [también] el premio… en este momento no me viene a la cabeza el nombre del premio que se otorga en Minas [(Premio Morosoli)]. Después cuando me acuerde te lo digo. O sea, que Eslabón tiene una trayectoria impresionante, fue el primer grupo del interior en ganar un Florencio cuando no se daban Florencios [(Premios Florencio)] a los grupos del interior, ¿ta? Así que imagínate y de ahí en más hemos ganado ocho Florencios, de manera que tiene una trayectoria impresionante, no es fácil ganar un Florencio, ¿eh? Mira que no es fácil, es complicado, es difícil, pero bueno, es así.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]?

De la Ley de Teatro [Independiente] no te puedo hablar nada o prácticamente nada porque no la conozco, no sé. Puedo averiguar y después te mando algo, pero no, no sé, en este momento. Tú me preguntas qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente del 2019, creo que todavía no se aplica porque tampoco hay fondos para eso, creo. El gobierno [nacional] creo que no la ha reglamentado, o no, no sé, no lo tomes en cuenta esto porque no sé.

¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al teatro independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

Bueno, yo te voy a decir que no. El teatro es imposible que se solvente con el *cachée*, con la boletería, es imposible, necesita el apoyo del gobierno. Y bueno, a veces se logra y a veces no. En Montevideo existe un apoyo de la Cámara de Senadores con un dinero que se reparte entre los grupos independientes asociados a FUTI (Federación Uruguaya de Teatros Independientes). Ese dinero se distribuye de acuerdo a las necesidades de cada grupo. Tú imagínate que un grupo… yo no sé este año [(2020)] como está la [situación] porque no nos hemos reunido ni comunicado con los compañeros de Montevideo para saber nada, sé que estamos, están horribles, que no han podido hacer nada. Imagínate que las salas de teatro, mantener una sala de teatro cuesta mucho dinero, hay que pagar la luz, hay que pagar el agua, hay que pagar a alguien o nosotros hacemos la limpieza entre nosotros, generalmente sí, salvo que sea una cosa muy urgente y pudiéramos pedir ayuda a alguien y le pagamos algo, pero no, siempre hicimos la limpieza nosotros. Pero imagínate el Teatro El Galpón, imagínate el Teatro Circular que son, digamos, las instituciones más grandes representativas independientes

de Montevideo, es imposible [limpiarla sin ayuda] (yo supongo que tú conoces esas salas, sobre todo la del [Teatro El] Galpón que es enorme). O sea, que se necesita, realmente se necesita de un apoyo del gobierno, a veces se consigue algo, pero son en realidad migajas, miserias. Y el gobierno no valora la parte cultural de nuestro país, el gobierno actual me refiero y en el del Frente Amplio, también, había que pelearla bastante, pero se conseguía algo, por lo menos se conseguía algo. En este caso del gobierno actual no puedo opinar mucho o nada porque recién empieza y tienen la pandemia encima desde marzo. O sea, que no se puede tampoco pedir para algo cuando hay que luchar contra una enfermedad o contra un posible contagio, contra. O sea, ya veremos, ya tendremos tiempo de ver como se portan para el apoyo a las actividades artísticas, porque debemos recordar que no solo de pan vive el hombre, el hombre debe alimentar su espíritu y para poder alimentar su espíritu necesita del arte, necesita de la música, de la escultura, de la pintura, del teatro, del circo, de todas esas cosas que nos nutren el alma. Por lo tanto, veremos y estaremos atentos para ver cómo reaccionan las cosas, cómo evolucionan las cosas, cuando toda esta peste [(Covid-19)] se nos vaya de encima. Un abrazo.

Usted también es muy amable y considerado al cederme esta entrevista. Nuevamente: gracias por su tiempo, saludos

8.10.2. Entrevistas a socios, espectadores, alumnos, exalumnos, padres de alumnos y potenciales espectadores

Los entrevistados seleccionados fueron proporcionados por la organización y por socios entrevistados. Asimismo, se analizó las interacciones de la *fanpage* de Eslabón en Facebook y se contactó a los usuarios con mayor interacción (comentarios y me gusta) vía mensaje privado (Messenger).

8.10.2.1. Entrevista a Francisco Astorga

Profesión y vínculo con la organización: músico, espectador de Eslabón y padre de exalumna y miembro de Eslabón (Manuela Astorga)

Edad:

Fecha: 19 y 20 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como músico, espectador de Eslabón y padre de exalumna y miembro de Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía Messenger y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Es socio de Eslabón?

Intenté hacerme socio, pero no me dejaron ja, ja, por esta vinculación con propuestas que tengo con el teatro desde hace ya 25 años.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Teatro Eslabón lo definiría como el teatro independiente de la ciudad, en el sentido que no es municipal, y lleva adelante valiosos espectáculos sin pensar tanto en la cantidad de gente que asiste, sino más bien en lo novedoso de la propuesta. He visto ahí además de muchas obras de teatro, músicos en vivo como Abel Carlevaro, Leo Maslíah, La Tabaré, [Rossana] Taddei y después muchos músicos de Canelones entre los cuales me incluyo. En cuanto a obras de teatro siempre pienso que es un lugar que conecta enseguida con el espectador, enseguida te metes en la obra, tiene su magnetismo, es acogedor y no se precisan grandes despliegues escenográficos.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Para mí la imagen que tiene en la ciudad es que es un lugar donde ocurren cosas culturales, de la índole del teatro y la música.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Le atribuyo al Eslabón ese espíritu perseverante con lo que les gusta hacer a los que lo llevan adelante, que es el teatro. Se nota su pasión y compromiso, eso es un valor que en lo personal inspira a los demás que tenemos inquietudes artísticas. Resumiendo las palabras serían: perseverancia, pasión [y] compromiso.

¿Cómo conoció la propuesta cultural de Teatro Eslabón? ¿Por qué eligió llevar adelante sus espectáculos allí? ¿Qué ventajas y desventajas tiene la sala?

Conocí el Eslabón cuando vine a ver alguna de sus obras en cartel hace ya más de 25 años, por lo menos. Luego tuve la posibilidad de presentar muchas de las propuestas musicales en la que he participado, ya sea tocando en banda, en combinación con otras bandas [o] en formato solista. Siempre me han abierto las puertas por lo que siempre les estaré agradecido. Confiar en algo que no han visto no es tan fácil como parece y ellos los han hecho conmigo.

¿Cómo fue su experiencia? ¿Recomendaría el alquiler de la sala a amigos y conocidos? ¿Por qué? ¿Cuál es la relación calidad-precio del alquiler de la sala?

Recuerdo varios toques. En 1995 con una banda que teníamos denominada QEPD. En 1998 con otra banda denominada Los Inestables, compartimos escenario con Mandrake Wolf. En 2012 en formato solista con banda presenté un espectáculo denominado La Caja Fantástica, que luego se convertiría en disco y en el 2019 lo presenté en formato solista con la actriz Rosana Jozami como artista invitada (oriunda del Eslabón). Y en [noviembre] de 2020 [presenté] una nueva propuesta completamente solista denominada La Caja Fantástica & Aledaños. Lo elegí porque me dan la posibilidad de hacerlo y porque la sala tiene el tamaño ideal para mí, no es ni grande ni chica, y el trato que tienen conmigo es como si fuera uno de ellos ya casi. [Para mí], el tamaño de la sala es una ventaja, otra es que está en la ciudad donde vivo, y otra es la muy buena disponibilidad y trato que tienen sus integrantes conmigo. También tiene un buen punto, está en el centro de la ciudad. Tiene una especie de *hall* al aire libre cuando estas para entrar, que cuando no llueve es bárbaro, pero cuando llueve no es tan bueno, tal [vez] ahí tengo algo a mejorar. Lo otro es el camarín que no tiene baño, pero son detalles en comparación a todo lo otro bueno que tiene. Las experiencias que he tenido tocando ahí siempre han sido muy buenas. Lo recomiendo totalmente para propuestas que no sean muy complejas escenográfica mente y que no tengan grandes cantidades de personas. La relación calidad-precio es muy buena. Es un lugar accesible.

Según tengo entendido, su hija Manuela, es exalumna y actual miembro del elenco de Eslabón. ¿Cómo conoció la propuesta educativa de Teatro Eslabón? ¿Por qué eligió enviar a Manuela a dicho taller? ¿Cuál es la relación calidad-precio del costo de los cursos?

No recuerdo bien como nos enteramos de la propuesta del taller, pero Manuela ya conocía el teatro porque de niña hizo un taller con Nancy Degiovanangelo. Supongo que

preguntando si había algo más para adolescentes nos habremos enterado. El precio me resultó accesible, pienso que fue muy buena la calidad de las clases porque fue superándose año a año.

¿Qué significa para usted que su hija forme parte del elenco estable de Teatro Eslabón?

Me pone muy contento que haya encontrado en el teatro un lugar de expresión y de expansión de sus capacidades. Al pasar a estar en el grupo estable me alegra más aún porque es un ámbito en que puede seguir desarrollando lo que le gusta y más aún por el buen grupo humano que allí se forma.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes, elenco y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

El vínculo entre los integrantes es excelente, sin dejar de lado que hay un nivel de exigencia alto para lograr el mejor resultado. Parece haber un equilibrio entre compañerismo y exigencia. Me gusta que sea así porque es bueno para todo, para saber relacionarse en un ambiente donde lo importante es que salga lo mejor posible la obra, pero a su vez con momentos de distensión.

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

A Leonel lo conozco sí y doy fe que tiene su exigencia y nivel de detalle en lo que hace. Creo que tiene mucha experiencia y capacidad para dirigir, de forma que el producto final siempre tiene buena calidad. Es determinante para un buen resultado final pienso yo. Bueno, me despido, Mariana. Espero haberte ayudado en tu tesis y mucha suerte con ella. Saludos

Muchas gracias por sus palabras, Francisco

8.10.2.2. Entrevista a Rosario Bianchi

Vínculo con la organización: exespectadora y socia potencial

Edad: 50 años (aproximadamente)

Fecha: 22 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectadora y socia potencial. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía Messenger y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Es espectadora o socia de Teatro Eslabón?

No soy socia. Ahora hace mucho que no voy. Iba más seguido al Politeama. En realidad acostumbro a poner me gusta a todo ese tipo de [publicaciones].

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Lo definiría como un referente cultural muy importante. Se realizan talleres de teatro para niños, adolescentes y adultos. También taller de narración oral.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Una buena imagen.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Cultura, integración, desarrollo personal y colectivo

¿Es socia o espectadora frecuente de Eslabón? Si no es así, ¿por qué? ¿Qué le impide serlo?

No soy socia, en realidad nada me lo ha impedido.

¿Cómo ha sido su experiencia como socia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Sin ser socia, lo recomiendo igual.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

Creo que hay un vínculo muy bueno, de mucho compañerismo.

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Sí, es el director y fundador del Teatro Eslabón.

8.10.2.3. Entrevista a Ana Bonizzi

Vínculo con la organización: espectadora y socia de Teatro Eslabón

Edad: 68 años

Fecha: 18 y 19 de febrero de 2021

Formato: virtual (oral)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectadora y socia. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre. Posteriormente, se elaboraron repreguntas, se identificaron con la aclaración "(repregunta)" y ubicaron en el documento tras la pregunta que generó consulta con el objetivo de facilitar la lectura.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Lo defino como un grupo vanguardista que se prolonga, que se mantiene se prolonga en el tiempo. Es increíble el tiempo que hace que el Eslabón. Además me acuerdo cuando empezó que hacía espectáculos en un salón del Centro Comercial. Llegué a ver obras ahí, en este salón. Han tenido un crecimiento impresionante.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Una oportunidad de crecimiento, aprendizaje, relación social. Yo participé en talleres que dio el Tato [Martínez], el de Los Girasoles, hace muchos años. Taller de expresión corporal y taller de títeres. Después se armó un grupo en mi casa y muchos siguieron haciendo títeres.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Es presente más que imagen lo que tiene es una oportunidad. Una oportunidad… A ver: teatro, talleres, música, espectáculos, ha traído de varios lados títeres. He participado de conferencias que han dado ahí, mesas redondas que se ha hablado con respecto a actividades. Es muy importante, quizás se tiene que extender más. Te iba a hacer un comentario: cuando yo cumplí mis 50 años que venía de [San Carlos de] Bariloche[820] le pedí a Eslabón, como era socia si no me lo alquilaban y le propuse "Carlitos" Sorriba si no me hacía un espectáculo [humorístico], que éramos todas mujeres y le dejé encargado a una amiga: "Avísale a la barra, avísale a mis conocidas que vayan". Yo

[820] Bonizzi trabajó durante muchos años en la Agencia de viajes Britos Viajes ubicada en la ciudad de Canelones. En este marco, viajó a San Carlos de Bariloche como acompañante en reiteradas oportunidades.

creo que más que imagen es una presencia en Canelones. Yo le digo Canelonia, tengo una opinión muy particular y a veces la movilidad social cuesta mucho [en Canelones]. Entonces, por ahí [la] gente teme hasta que logra ir, [piensa] que [en Eslabón] son intelectuales. Lo que pasa que no son intelectuales, son estudiosos del teatro y te lo dan de la mejor forma. La verdad que justo me venís a preguntar a mí que los adoro, los adoro a todos.

¿Por qué considera que los integrantes de Eslabón parecen "intelectuales"? (repregunta)

O sea, ellos estudian mucho sus obras no son comerciales. O sea, siempre hay como mensajes. Ay, me vienen a la cabeza pila… es que son muy buenas obras. Estudian mucho, [lo que] presentan te hacen revisar qué es lo que vas a ver y no vas a una obra comercial. Entonces, generalmente cuando hay intelecto puesto en la obra… Mmm por ahí no es *intelectuales*, capaz que no lo use bien el término, pero tienen intelecto estudian y presentan obras que no son comerciales, que da para pensar y otras graciosas, pero siempre tienen un mensaje. Está muy bueno, muy bueno.

¿Por qué "Canelonia"? ¿Sería la conjunción [del término] *Canelones* y *colonia*? ¿*Colonia* entendida como una forma de organización social antigua? (repregunta)

Bueno, hay mucha gente que le dice a acá Canelondres, porque dicen que es carísimo. [A] Canelones yo le digo Canelonia. Me encantó lo tuyo del pasado y todo eso. No, no, no, es un dicho que digo yo y hay otra gente lo utiliza. Porque [en] Canelones siempre tenemos como una postura, mira que esto es muy, muy parte mía, tenemos una postura de mirar del lado de adentro de la ventana y no participar, siempre observando qué pasa afuera. Y al diferente generalmente es como que sos loco. Canelonia como de *show*, ¿viste? Canelonia de locura, de ir contra, [de] dividirse en grupos más bien en lugar de participar. Observar y los que participan son como señalados. Mirá que es una postura muy mía. Sí la comparto con mucha gente que lo hemos hablado, pero también a veces digo *Canelonia* para provocar una sonrisa. Me encanta provocar una sonrisa con la gente. *Colonia* como *colonia* de la cabeza [(como centro de internación de salud mental)]. Está bárbaro lo tuyo, me encantó. No sabía, no tenía ni idea de que podía pensar [el término *colonia*] como una organización antigua.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Amigos, colores. Para mí es un grupo de color, todos tienen un color. Cuando vos vas ahí [se juntan], ¿viste? Para mí es un atributo ser un arcoíris, no todos pueden ser

arcoíris. Y bueno, te tientan, son conquistadores. Amigos, amigos y te dan lo mejor. Digo: Hay que ser actor. Es una disciplina que no es fácil de llevar, pero ellos lo hacen con toda su entrega. Los adoro.

Si es socia, ¿desde qué año lo es? ¿Cómo conoció la posibilidad de serlo? ¿Por qué permanece actualmente siéndolo? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

No sé. Puf, pila de tiempo… Tengo una amiga [de] 94 años y fue de las primeras socias y apoyaba mucho al Eslabón. Había gente que era más que socio, daban apoyo y después se hizo una campaña de socios. Ay, no sé desde qué año soy socia. Bueno, el otro día arreglando unas cosas [en casa] encontré una invitación de [cuando] festejaban los 20 años de teatro. Bueno, y sí, uno está ahí siempre apoyándolos. Cada espectáculo se le viene a la mente [a uno]… ¿Por qué soy socia? Ya te expliqué, ¿por qué sigo siendo socio? Porque me interesa apoyarlos. Además, tengo a mis nietos socios, también. Cada vez que sale algo del Eslabón trato de publicarlo, lo publicó en la agenda cultural, les mando a todas mis amigas y a mis grupos de amigos, invito gente para ir. Es más, te digo acaba de venir una chica de Montevideo a vivir [a Canelones] y ya le dije: "Tenés que hacerte socia del Eslabón". "Sí", me dijo. "Tenés que hacerte [socia] sí porque es el lugar que tenemos que nos da como una actividad con una visión diferente, crítica", [le dije]. Pero para mover la cabeza capaz que habrá que hacer otra campaña [para] lograr que otras generaciones se muevan. Sí, sigo siendo socia porque los quiero apoyar y porque participo de sus actividades.

¿Qué beneficios implica ser socia de Eslabón? ¿Utiliza dichos beneficios? ¿Por qué?

Los beneficios de ser socio del Eslabón es que pagamos menos las entradas. Si un espectáculo sale $200, nosotros pagamos $100. Y después otro beneficio, por ejemplo, hay talleres. No me quejo porque me da para vivir, pero de acuerdo a mi jubilación magra a veces no puedo participar en los cursos. No, no, no puedo concurrir a cursos, a talleres que hacen teatro, de *clown*, ahora van a hacer uno de cuentacuentos, muy interesante. O sea, que tenés esos beneficios. Hubo un momento en que podías participar también con Socio Espectacular (del cual estuve haciendo algunos socios) [y] tenías el beneficio de pagar menos, por ejemplo, en el [Teatro] El Galpón, llegué a concurrir a espectáculos en el [Teatro El] Galpón. Pero eso se terminó.

Si es espectadora, ¿desde qué año lo es? ¿Por qué le interesa participar en las actividades de Eslabón? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

(La entrevistada no contestó)

¿Desde Eslabón se comunican con usted para informarle las próximas actividades? ¿Se comunican con algún otro objetivo/motivo?

Sí, el Eslabón se comunica… Ahora tiene un sistema a través de WhatsApp, muy bueno, [mediante] el cual nos manda todas las actividades que hay y ahí ya lo agendamos. Antes lo hacían en forma telefónica. También [mandaban] un programa [(boletín)] de sus teatros, pero mucha gente se quejaba porque cuando lo recibían ya habían pasado [la fecha de la actividad] y no se enteraban. Como ya te digo Canelones es muy especial, generalmente miramos el vaso vacío y no lleno. Sí. Sobre todo cuando hay invitaciones directas, generalmente el socio se siente, siente toma a veces como críticas, ¿viste? Pero bueno, todo no se puede.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón? ¿Qué valores predominan?

(La entrevistada no contestó)

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Por supuesto lo conozco desde que venía al liceo. Impresionante el crecimiento de Leonel: divino, divina familia tiene, además. Estuvo de director en el [Complejo Cultural] Teatro Politeama, ahí se formó la Comisión de amigos del Politeama, muy interesante. Trabajamos durante 2 o 3 años. Ahora me retiré de la comisión. Leonel participaba en las reuniones sí, sí, se iba logrando cosas, teníamos muchas piedras en las ruedas.

¿Qué diferencia al teatro comercial del teatro independiente?

Para mí lo que involucran las obras. Digo, hacer una obra de esas livianas y con desnudos y que eso, lo que llame la atención. Desnudos ya en el Eslabón se hacen pero dentro de una obra. Y lo comercial ya sabes lo que es, es lo que haces sin tratar de dar un mensaje pero sí hacer dinero. O sea, el Eslabón con todo lo que ha hecho y los premios que ha ganado… Su vicio no es para hacer una obra comercial, sino [que] es como dar cultura, hacer cultura. Eso interpretó yo. Por ahí vos que estás haciendo [este

trabajo] de comercial, estás haciendo de publicidad[821], por ahí me podés ayudar. Pero hay cosas que son super comerciales y por ahí la gente se atrae más porque tiene respaldo televisivo, porque son lindas caras. Sí, no, no. Yo digo obras con [pienso]. Bueno, pero es lo que a mí me gusta, lo que no quiere decir eso no atraiga masas, ¿viste?

¿Qué es la Agenda Cultural? ¿Eslabón participaba? (repregunta)

La Agenda Cultural se hizo porque acá los espectáculos que hay se [superponen]. Hay montones de espectáculos, que somos los mismos [que participamos] siempre, ¿viste? Por ejemplo, capaz que en el Eslabón hay una obra y a su vez [hay otra] en el [Complejo Cultural] Politeama. Entonces, nos tenemos que dividir o perdemos de ir a uno de los dos espectáculos. Por ejemplo, a inauguración de pinturas. Por ejemplo, habían empezado a enseñar ajedrez o sea unir todas las movidas culturales que hay acá en Canelones e irnos informando: se había hecho [de forma] espectacular. No funcionó, seguimos con un teléfono de Agenda Cultural. Estuvo muy buena, impresionante la primera reunión muy bien organizada este y ahí surgió el teléfono de Agenda Cultural. Sí, en Agenda Cultural está el Eslabón.

¿Qué acciones considera que podría llevar adelante el Teatro para "llegar a más gente"? (repregunta)

Veo que tienen linda gente joven, pero hay que llegar a otra gente. Por ejemplo, viste que la gente está para el *stand up* y todas esas cosas. Aparte del *stand up* hay otras cosas importantes. ¿Cómo se puede llegar? Hacer una campaña. O sea, que entre por los medios, que ellos salgan a la calle como lo hacían. A veces hacían como que la gente se conozca, una campaña de socios. Una de las cosas que dijo en el último acto político de Carámbula, que fue tan clarito, dijo: "Canelones no tiene autoestima, hay que elevarla". Y es así, acá tenemos gente importantísima o que fue muy importante, pintores, todo y no están dentro del circuito que vos podés ir haciendo, que la gente conozca.

¿Qué acciones considera que podría llevar adelante el Teatro para revertir esa imagen de "intelectuales"? (repregunta)

No, no, no, pará. Imagen de "intelectual" te lo dije yo. No, no, no creo que sea el concepto de mucha gente [sobre Eslabón]. Pero acá son así, si tal grupo se mueve para esto… ¿viste? Pasó en el Teatro Politeama, había gente que no pisaba el teatro porque pensaba que no era para ellos. Mirá yo [estudié] en el Instituto de Formación Docente,

[821] La entrevistada confundió la carrera de Licenciatura en Comunicación Corporativa con la Licenciatura en Publicidad y Marketing.

[había] un chico espectacular que venía de Progreso. No, no sabes que prometedor. Muy bien, todo él muy bien, su forma de expresarse y todo. Estábamos haciendo un curso de lúdica, y en un momento él comentó que al [Teatro] Solís no se podía ir, que no era accesible. Le digo: "No, discúlpame". "No porque al Solís hay que ir bien [vestido", me contestó]. "No, no, discúlpame estás muy equivocado. Al [Teatro] Solís van de [pantalón] vaquero. El [Teatro] Solís se hizo más popular y además las entradas baratísimas". Le digo: "Mirá que yo pago entradas de $90 pesos". O sea, viste que hay un concepto dentro de los jóvenes, es como que se te pone esa idea y te parece que vos no podés participar. Es una cuestión de sectores, ¿no? Por eso te dije lo de *intelectual*, porque no es que [en Eslabón sean] intelectuales, pero hay gente que divide así: "a estos no se [les] entiende lo que dicen" o no sé. Estamos acá y pienso que pasa en todos lados, pero estigmatizamos y la gente no tiene la suficiente libertad de ir a un lugar y decir: "Bueno". Yo he ido a lugares y me levanto y me voy si no estoy de acuerdo o si vi que me manipularon con lo que ofrecían.

Mirá increíble yo estoy registrada también en el Teatro Solís, me acaba de llegar todo lo que hay en el mes. No solo me lo mandan a mi *mail*, sino que me lo mandan al WhatsApp. He participado con cosas así a través del WhatsApp y cuando pasaban conciertos en directo también participaba. Y el Eslabón está haciendo lo mismo, me parece espectacular.

Muchas gracias por su tiempo y buena disposición, Ana

8.10.2.4. Entrevista a Betiana Cabrera

Vínculo con la organización: exalumna del taller de teatro para adolescentes

Edad: 19 años

Fecha: 17 y 22 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como exalumna del taller de teatro para adolescentes. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

El Teatro Eslabón, para mí, es un lugar donde te desconectas del afuera, digamos. Más haciendo teatro, que era al taller que iba.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Esta [pregunta] sería la más difícil de responder. No sabría decir exactamente qué significa el Eslabón para mí. Durante los años que fui me pasaron muchas cosas y las personas que me rodeaban y me dio el Eslabón me ayudaron a afrontar mis situaciones personales y dejarlas atrás un rato o traer esos sentimientos para lograr determinados personajes.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

No sabe, no contesta.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Aprendizaje, libertad [y] crecimiento

¿En qué año ingresó al taller de Teatro Eslabón? ¿Qué disciplina se dictaba en dicho taller? ¿Cómo conoció la propuesta de Teatro Eslabón? ¿Por qué eligió quedarse allí?

Creo que fue en el 2015 o 2014, hacíamos talleres y técnicas preparándonos para la obra de la muestra. Lo conocí porque pasé y había un cartel afuera del taller, siempre quise hacer teatro y no sabía dónde hasta que vi un anuncio del Eslabón.

¿Cómo fue su experiencia en el taller? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Mi experiencia fue muy buena conocí personas [muy] lindas y hasta el día de hoy quiero mucho, lo recomiendo [mucho] y lo he hecho, aprendes mucho y yo no me arrepiento de ir.

¿Se sintió escuchada e integrada al grupo? Si es así, ¿qué le hizo sentir de esa forma?

Sí, es que siempre al final de los ejercicios dábamos una crítica constructiva para mejorar y eso nos ayudaba.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

Muy bueno, siempre nos escuchábamos y comprendíamos, teníamos un vínculo muy lindo.

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Yo a Leonel no lo conozco mucho.

Una vez que dejó de ser alumna, ¿siguió participando en las actividades y espectáculos de Eslabón? Si no es así, ¿por qué?

Sí, he tratado, pero con esto de la pandemia se me complicó.

¿La posibilidad de formar parte del elenco estable fue ofrecida a todos los alumnos del taller de [teatro para] adolescentes?

Sí, por lo menos a los [alumnos] del 2019 sí.

8.10.2.5. Entrevista a Cristina Cheol

Vínculo con la organización: espectadora y socia de Teatro Eslabón

Edad: 39 años

Fecha: 18 y 19 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectadora y socia de Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cuál es su vínculo con Eslabón? ¿Es socia, espectadora o ambas?

Ambas

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Es un espacio cultural, amplio y diverso, que acerca espectáculos de calidad a la ciudad. En un momento había espacios de formación, pero no sé si se sostienen ahora con el tema [de la] pandemia.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

[Es] un espacio de encuentro y disfrute.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Creo que es un lugar de referencia cultural importante.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Calidad, compromiso y apertura

Si es socia, ¿desde qué año lo es? ¿Cómo conoció la posibilidad de serlo? ¿Por qué permanece actualmente siéndolo? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Desde el 2010 [aproximadamente]. Conocí la posibilidad por la familia de mi esposo. Permanezco por el vínculo sostenido y el aprecio por el lugar. Mi experiencia ha sido buena, me gustaría que más gente se sumará porque hay algo de que "siempre somos las mismas caras", lo que es una pena porque tiene propuestas muy interesantes. Lo recomendaría sin duda, por lo antes dicho.

¿Es poco frecuente el ingreso de nuevos espectadores o socios? ¿Qué considera que podría hacer el teatro para revertir esta situación? (repregunta)

Mi sensación personal es que más o menos son las mismas personas y estas traen sus vínculos y ese el modo que se amplía. Quizás sean oportuno más promociones, mayor difusión por varias líneas.

¿Qué beneficios implica ser socia de Eslabón? ¿Utiliza dichos beneficios? ¿Por qué?

[Los beneficios son] bonificación en actividades [y] boletín con información. Sí las uso.

Si es espectadora, ¿desde qué año lo es? ¿Por qué le interesa participar en las actividades de Eslabón? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Soy socia.

¿No es espectadora? Si es así, ¿por qué motivo [es solamente] socia? (repregunta)

Soy ambas. Sería la misma respuesta. O sea, ambas y el mismo significado.

¿Desde Eslabón se comunican con usted para informarle las próximas actividades? ¿Se comunican con algún otro objetivo/motivo?

Por las actividades sí, [por] otros motivos no.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

Es un grupo que impresiona unido y fuerte en sus vínculos, respetuosos entre ellos.

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Sí, lo conozco, creo que es un referente como otros que están desde hace mucho tiempo. Quedo a las órdenes, saludos. Un gusto. Suerte con la tesis.

Gracias, Cristina

8.10.2.6. Entrevista a María del Carmen Gilino

Vínculo con la organización: socia, espectadora y abuela de exalumnos y miembros de Teatro Eslabón (Alfonsina y Manuela Astorga)

Edad: 76 años

Fecha: 18 y 19 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectadora, socia y abuela de exalumnos y miembros de Teatro Eslabón (Alfonsina y Manuela Astorga). La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cuál es su vínculo con Eslabón? ¿Es socia, espectadora o ambas?

Ambas

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Constancia, lucha, capacidad, profesionalismo... Ensayos y puesta en escena de obras de teatro muy buenas, espectáculos musicales valiosos, reciben otras compañías de teatro del interior, dan clases de teatro a distintas edades (mis dos nietas hicieron todo el curso y ya forman parte del equipo estable). Creo eso es un gran aporte a Canelones.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Muy importante, es como una familia, ya que tanto [mis] nietas como [mi] hijo músico están integrados a él.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

¡Excelente imagen! ¡Gran aporte a la cultura canaria!

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Profesionalismo, tenacidad, excelencia

Si es socia, ¿desde qué año lo es? ¿Cómo conoció la posibilidad de serlo? ¿Por qué permanece actualmente siéndolo? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Soy socia desde que se fundó hace creo 36 años. Sigo siendo socia porque me encanta, me siento bien con ellos y porque mi familia también lo siente así. Lo recomendaría y lo hago de corazón. Ha sido muy importante para mí y mi familia.

¿Qué beneficios implica ser socia de Eslabón? ¿Utiliza dichos beneficios? ¿Por qué?

Bueno... se paga la mitad de la entrada en los espectáculos. En realidad, lo más importante para mí ha sido la continuidad de Eslabón. ¡Es un placer para mi ser socia!

Si es espectadora, ¿desde qué año lo es? ¿Por qué le interesa participar en las actividades de Eslabón? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Desde el inicio en la década de los 80, recuerdo impresionantes actuaciones y actores y actrices en su larga trayectoria. Siempre recomendé y seguiré recomendando al Eslabón, nos han nutrido a lo largo del tiempo.

¿Desde Eslabón se comunican con usted para informarle las próximas actividades? ¿A través de qué medios? ¿Se comunican con algún otro objetivo/motivo?

Bueno, como dije, Eslabón está muy vinculado al resto de mi familia y por ellos me entero de sus actividades. Aparte de recibir por la cobradora el informe de sus actividades mensuales.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

¿Qué te puedo decir? Para mis nietas son su familia también: personas íntegras, coherentes, compañeras y respetuosas entre sí.

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel Dárdano en Eslabón?

Impresionante persona, lo admiro. ¡Gran, gran director! Diría que es el hacedor y maestro de Teatro Eslabón. Un lujo en Canelones. Creo va a dejar una inigualable enseñanza en todo el plantel del teatro. Mariana, espero te sean de utilidad mis opiniones, es lo que siento desde siempre con respecto al Teatro Eslabón.

¿Es frecuente el nuevo ingreso de espectadores o socios?

Y si, nuevo elenco, trae nuevos espectadores.

¿El ingreso de nuevos integrantes al elenco, como sus nietas, ha traído nuevos espectadores o socios a Eslabón?

Creo que sí, socios y espectadores más jóvenes, que además se entusiasman para hacer teatro también, es una cadena, muy valiosa como dije en Canelones. Sanadora y apasionada actividad, buenísima para jóvenes y adultos.

¿Una cadena?

Bueno... tengo 76 años y he visto eslabón por eslabón formar ese teatro, como una cadena... Renovarse y seguir viviendo: ¡su gran valor!

Gracias por compartir su experiencia

Gracias a vos, Mariana. Mucha suerte en tu tesis y carrera.

Muchas gracias

8.10.2.7. Entrevista a Luis Izzi

Vínculo con la organización: espectador de Teatro Eslabón

Profesión: director de Planeta Azul Teatro y dramaturgo

Edad: 42 años

Fecha: 23 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectador, socio potencial e integrante del ámbito teatral. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía Messenger y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Teatro Eslabón es una institución referente del teatro canario, reconocido en todo el país. Las actividades principales son la producción de espectáculos de gran calidad, además de dictar talleres de teatro y gestionar la sala generando una cartelera muy rica y variada.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Teatro Eslabón significa la unión del teatro con la buena camaradería, el arte [y] la amistad.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en Montevideo (su lugar de residencia y trabajo)?

Teatro Eslabón tiene una muy buena imagen desde Montevideo, no creo que sea popular entre la gente no teatrera, pero en el ambiente del teatro tiene una muy buena imagen.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Arte [y] compromiso

¿Desde qué año es espectador? ¿Por qué le interesa participar en las actividades de Eslabón? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Por primera vez [fui espectador] en 1996. Me interesa el intercambio que se genera al charlar con sus componentes y la experiencia al ver sus espectáculos. Mi experiencia ha sido bueno en todo sentido. Recomiendo plenamente las actividades de Teatro Eslabón por la calidad de sus espectáculos y el valor humano del colectivo.

¿Desde Eslabón se comunican con usted para informarle las próximas actividades? ¿Se comunican con algún otro objetivo/motivo?

Sí, tengo un vínculo directo con algunos de los componentes.

¿Ha pensado en ser socio de Eslabón? ¿Conoce los beneficios implica ser socio de Eslabón?

No he pensado en ser socio, y no tengo muy claro los beneficios.

Veo en su perfil de Facebook que es director en Planeta Azul Teatro, ¿Planeta Azul Teatro se vincula con Eslabón de alguna forma? Si es así, ¿de qué forma?

Planeta Azul tiene vínculo directo con Eslabón, casi todos los espectáculos que se producen en Planeta Azul Teatro han sido invitados por Eslabón para presentarnos en su sala.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón? ¿Qué valores predominan?

El vínculo con los integrantes es estupenda y los valores que predominan son la honestidad, la camaradería, la amistad [y] el trabajo.

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Sí, conozco a Leonel, valoro enormemente su labor artística, lo considero un gran director y una gran persona. Creo que es un pilar fundamental para Teatro Eslabón.

8.10.2.8. Entrevista a Andrea Silveira

Vínculo con la organización: madre de exalumnas y actual miembro de Teatro Eslabón (madre de Micaela y Camila Lucas)

Edad: 40 años (aproximadamente)

Fecha: 18 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como madre de exalumnas y actual miembro de Teatro Eslabón (madre de Micaela y Camila Lucas), espectadora y socia potencial. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar. Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía Messenger y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Es socia o espectadora frecuente?

No soy socia y tampoco espectadora frecuente. Soy [la] madre de Micaela Lucas por este motivo es que interactúo con la página [de Facebook].

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante? ¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

El Teatro Eslabón es parte de la comunidad canaria. Tiene una gran trayectoria donde ha puesto en escena diferentes espectáculos de diversos géneros. Promueve la extensión cultural ofreciendo un espacio cultural con diferentes artistas.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Familia, artistas, alegría

¿Cómo conoció la propuesta de Teatro Eslabón? ¿Por qué eligió enviar a su hija [Micaela] a allí?

Conocí la propuesta hace muchos años mediante un integrante del teatro. Mi otra hija concurría a los talleres para niños.

¿Cómo fue la experiencia de su hija? ¿Recomendaría el taller a amigos y conocidos? ¿Por qué? ¿Cuál es la relación calidad-precio del taller?

Fue una experiencia muy linda. Sí recomiendo el taller a las amigas y familia. El valor humano es muy importante para crecer como personas y eso es lo que se percibe en el teatro.

¿Qué significa para usted que su hija forme parte del elenco estable de Teatro Eslabón?

Un placer

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes, elenco y demás miembros)? ¿Qué valores predominan? ¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Me parece que [estas preguntas] son para el equipo de integrantes del teatro.

Gracias por sus respuestas, Andrea

De nada. Mucha suerte.

Gracias

8.10.2.9. Entrevista a Mayra Prandi

Vínculo con la organización: espectadora potencial de Teatro Eslabón y miembro del grupo de teatro Sobretablas (San Jacinto, Canelones)

Edad: 42 años

Fecha: 17 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectadora potencial de Teatro Eslabón y miembro del grupo de teatro Sobretablas (San Jacinto, Canelones). La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía Messenger y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Es socia o espectadora frecuente?

No soy socia y me gustaría ser espectadora con mayor frecuencia (de hecho me gustaría consumir teatro más a menudo, pero por mi trabajo —soy docente—, sumado a la organización familiar y mi domicilio —vivo en San Jacinto—, se me complica). Hace tiempo hago teatro en un grupo de acá. De hecho hace años hice teatro con Leonel Dárdanos (un lujito que nos dimos).

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

El Eslabón es hoy día parte fundamental de la movida cultural de la capital canaria, y centro de referencia para muchos.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Constituye la posibilidad de consumir teatro más a menudo, teniendo en cuenta que está relativamente cerca de donde vivo. Pero además representa el trabajo continuo, arduo e incansable de un grupo de gente que se apasiona con lo que hace y me siento identificada con esas ganas de hacer teatro (ya quisiera yo contar con un lugar así por estos lares).

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Imagino que constituye un centro de referencia cultural, no solo para la capital, también para el resto del departamento.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Arte, compromiso y disfrute

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

Puedo suponer que los integrantes del Eslabón mantienen un vínculo muy estrecho, donde el compañerismo, el esfuerzo conjunto y el "todos somos iguales" es fundamental. Esto última respuesta fundada en lo que puedo ver desde fuera, por eso "suponer".

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Sí lo conozco, como ya te mencioné, tuve la posibilidad de hacer un año de taller con él a través de la Comuna. Considero que es parte fundamental del Eslabón y de la "movida cultural" a la que hice referencia anteriormente. Ha trabajado firmemente por democratizar de alguna forma un arte que supo ser elitista (estudiar teatro en otra época no era tan accesible, incluso no estaba "bien visto". En menor medida, pero hasta hoy nos cruzamos con gente que asegura que eso no es estudiar/trabajar) y ha acercado el teatro al pueblo, interactuando con el pueblo. Eso es lo que significa Dárdano para el Eslabón, constituye el nexo entre el pueblo y el teatro. Presente, constante, ameno y pasional, así trabaja y así creo que se ha ganado el lugar que tiene.

Muchas gracias, Mayra

A las órdenes. Éxitos

Gracias, Mayra

8.10.2.10. Entrevista a Olga Rocca

Vínculo con la organización: espectadora y socia de Teatro Eslabón

Edad: 60 años (aproximadamente)

Fecha: 18 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectadora y socia de Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Teatro Eslabón es una obra cultural en permanente movimiento. Es teatro, docencia, extensión, vanguardia, servicio, apoyo [a] otras expresiones artísticas.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Significa admiración y orgullo

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Es reconocido como muy valioso. No sabemos si totalmente comprendido y apoyado.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Estudio, constancia y profesionalidad

¿Desde qué año es socia de Eslabón? ¿Cómo conoció la posibilidad de serlo? ¿Por qué permanece actualmente siéndolo?

[Los conozco] desde la primera puesta en escena y desde que se organizó la posibilidad de que Eslabón tuviera socios Por supuesto que ambas fechas son distantes entre sí. Fueron muchos los años que funcionó sin ese apoyo. Estuvimos un poco en la idea de esa campaña. Lo creemos imprescindible.

¿Qué beneficios implica ser socia de Eslabón? ¿Utiliza dichos beneficios? ¿Por qué?

Ante nada disfrutar de buen teatro, aprender y vernos en su espejo. Ver producciones de otros grupos teatrales, de otros artistas, músicos, etcétera. Tener descuentos en esos espectáculos y en Socio Espectacular de Montevideo. Sí, los utilizamos porque siempre vale la pena, se aprende y se siente la pertenencia.

¿Cómo ha sido su experiencia como socia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Una experiencia enriquecedora. Muy recomendable para abrir la posibilidad de conocer expresiones artístico-culturales difíciles de encontrar en otros sitios.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

No estamos metidos en la interna del funcionamiento, pero trasciende un clima amistoso y de respeto.

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Sí, tenemos el gusto de conocerlo y apreciarlo como el *alma mater* de este proyecto-realidad. Una vida [de Eslabón] que no mencionamos es que hicimos cursos en Eslabón; títeres para un grupo de docentes entre otros, de expresión corporal, de tango y de *clown*. Eslabón creó dos excelentes espectáculos de alto nivel de recordación histórica en la Plaza de Canelones (averiguá fechas) con la participación de gran cantidad de extras además de artistas.

¿Ustedes dictaban los cursos o asistían a ellos?

No, [como] asistentes.

¿En qué año se integró a los cursos de Teatro Eslabón? ¿Qué disciplinas se dictaban? ¿Cómo conociste las propuestas?

No recuerdo fechas. El de Vio en dos años con Carlos Sorriba, el de Expresión en Villa Guadalupe con algún director de Montevideo (si no recuerdo mal [fue] Bardallo), el de títeres con Títeres Girasoles [con Gustavo] "Tato" [Martínez] y su compañera, promocionado por un jardín privado de aquella época en el local del Teatro, y [en el salón] comunal de [la Cooperativa de viviendas] COVAMCA 1 tango con la profesora Noelia Beltrán. En algunos de esos casos el Eslabón proporcionaba el escenario. Hay teatro para niños y adolescentes. Salía un boletín mensual. Ahora ha mejorado mucho la comunicación con el grupo de WhatsApp creado últimamente.

¿Cómo fue su experiencia en el taller? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué? ¿Se sintió escuchada e integrada al grupo? Si es así, ¿qué le hizo sentir de esa forma?

Buena experiencia. Sí cursos muy participativos y abiertos. Avisaríamos de los cursos y si nos preguntaran comentaríamos nuestra experiencia. Depende de las inclinaciones de cada persona. La comunicación es imprescindible para fomentar estas actividades

dentro y fuera del grupo de asociados. Han tenido vínculos exitosos con instituciones de enseñanza media que creemos son muy acertados.

¿Existe un grupo de WhatsApp para los socios y los espectadores de Eslabón? ¿Cómo se llama? No sabía, pensé que se enviaban boletines mensuales.

Mensajes, pero no acepta respuestas, [únicamente] para sus avisos. [Se llama] "Socios de Teatro Eslabón".

¿Y los boletines siguen existiendo?

Creo que no, casi nunca llegaban a tiempo.

¿Algo más que le gustaría agregar? Que permitiera conocer mejor a Eslabón o [con] relación a su comunicación.

Quizá fue o es su punto débil a mejorar. Lógicamente ellos ponen su esfuerzo en lo específico que es su arte. Ahora publican también en el grupo Agenda cultural de acá de Canelones.

¿Qué es el grupo Agenda cultural? ¿Un grupo de WhatsApp? ¿De Facebook?

WhatsApp

¿Y quién lo gestiona? ¿La Intendencia [de Canelones] o el Municipio [de Canelones]?

Creo [que la] Intendencia o por el lado de Amigos del [Politeama]. Ana Bonizzi puede saberlo [fue miembro de Amigos del Politeama por mucho tiempo]. Cualquier cosa que recordemos te escribimos. Ha sido un gusto, saludos

Muchas gracias, Olga

8.10.2.11. Entrevista a María Vigo Rocca

Vínculo con la organización y profesión: espectadora poco frecuente, socia, exalumna y excolaboradora de Teatro Eslabón, Máster en Comunicación, énfasis en Recepción y Cultura y Licenciada en Comunicación Social énfasis en Comunicación Organizacional
Edad: 39 años (aproximadamente)
Fecha: 19 de febrero de 2021
Formato: virtual (escrita)
Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectadora, socia, exalumna y excolaboradora de Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.
Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cuál es su vínculo con Eslabón? ¿Es socia, espectadora o ambas?

Mi vínculo con el Teatro Eslabón es desde siempre. Soy socia, espectadora a veces, pero además fui parte de los talleres que dictaban, colaboré como voluntaria y participé de alguna gira que hizo el elenco hace años por el interior del país.

¿Qué actividades o rol desarrollaba como "voluntaria"? (repregunta)

Acompañaba tipo utilera, para lo que me precisaran. Vestuario, luces o vendiendo entradas pero esporádicamente.

Alguno de los entrevistados expresaron que Eslabón es una familia, ¿usted lo sintió así cuando formó parte? Si fue así, ¿por qué? ¿Aún lo siente de esa forma hoy? (repregunta)

Sí, claro que sí. Es porque fue una parte importante de toda mi juventud, porque son de Canelones.

Alguno de los entrevistados expresaron que Eslabón representa para ellos una escuela, ¿usted lo sintió o lo siente así? ¿Por qué? (repregunta)

Sí, es una escuela desde el punto de vista de la formación artística, pero también de valores.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Lo definiría como una movida cultural, es un grupo de teatreros, pero siempre están buscando otras opciones vinculadas a la cultura, exposición de cuadros, etcétera.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Siento gran orgullo por el Teatro Eslabón. Siempre que hablo con gente de teatro de Montevideo u otros lugares los nombro y siempre recojo buenos comentarios, supo tener gran prestigio y grandes nombres. Me gusta mucho poder ayudarlos en lo que esté a mi alcance.

¿Por qué dice que "supo tener gran prestigio"? ¿Ya no lo tiene? ¿Quiénes serían esos "grandes nombres"?

Creo que en un momento fue un auge imponente, cuando ganaban Florencios [(Premios Florencio)] casi en todas las ediciones, viajaban a Europa a mostrar sus obras... Supongo que hoy lo tiene, pero no sé si en la misma medida. Yo también lo vivo más por fuera. [Serían] Soraya Olivera, "Carlitos" Sorriba, Susana Hernández, Ernesto Navia, Oscar Correa, Nelson [Castillo]…

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Creo que es una buena imagen. Entiendo que localmente no mucha gente le da bolilla, pero me parece que es buena la imagen que tienen del Teatro Eslabón.

¿Por qué considera que "no mucha gente [de la ciudad de Canelones] le da bolilla"? ¿Es una característica de la población de la ciudad (ajena a la actividad cultural) o una debilidad de Eslabón? ¿Qué podría hacer Teatro Eslabón para revertir esa situación? (repregunta)

Es una característica de la ciudad de Canelones, no solo por la cultura, sino por todo emprendimiento local, la gente no valora lo propio. No sé si hay algo que pueda hacer, sin duda la comunicación con sus socios y que esto replique en otros es importante para que se difunda lo que hacen y que llegue más, las redes sociales.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Cultura, Canelones [y] amigos

¿Desde qué año es socia? ¿Cómo conoció la posibilidad de serlo? ¿Por qué permanece actualmente siéndolo? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Creo que desde que hicieron el sistema de socios que soy socia del Teatro Eslabón. Creo que me enteré por alguno de los actores que comentó con mamá [(Olga Rocca)] en la búsqueda de ser socios o amigos del Teatro Eslabón. Soy socia para ayudarlos. No he participado demasiado de sus espectáculos últimamente. Sí, lo recomendaría a amigos y

conocidos porque es una manera de apoyar la cultura de nuestro país y localmente de gente de Canelones.

¿Qué beneficios implica ser socia de Eslabón? ¿Utiliza dichos beneficios? ¿Por qué?

El beneficio es sentirme parte, saber que ayudo, y quizás algún descuento en las entradas. Más o menos utilizo el beneficio de las entradas porque a veces no me entero con tiempo de las funciones o justo no estoy en la ciudad [de Canelones].

¿Cuándo dice que no se entera "a tiempo" se debe a que Eslabón avisa tarde, por medios poco eficientes de las actividades u otro motivo? ¿Por qué medios se entera de las actividades del Teatro? (repregunta)

Hoy me entero por el WhatsApp y me parece que se logró una mayor efectividad de la comunicación, pero antes, si era un boletín, a mí me llegaba tarde.

¿Qué contenidos se comparten en el grupo de WhatsApp? ¿Se permite la interacción de todos los miembros o solamente ellos publican? Si no es así, ¿de qué forma hacen llegar sus consultas al teatro?

Solamente ellos publican, pero me parece bien el sistema. En estos días es comunicación vinculada a cursos o capacitaciones que realizan. No tengo consultas, pero si tuviera creo que buscaría alguna forma directa de llegarle a alguno de sus integrantes.

¿Desde qué año es espectadora? ¿Por qué le interesa participar en las actividades de Eslabón? ¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Desde siempre soy espectadora, crecí con el Teatro Eslabón. Me interesa porque es un grupo cultural de mi pueblo y me encanta ser parte. Mi experiencia ha sido buena y la recomendaría a amigos y conocidos porque son muy *cracks*.

¿Desde Eslabón se comunican con usted para informarle las próximas actividades? ¿Se comunican con algún otro objetivo/motivo?

Creo que la comunicación no es demasiado fluida, ahora sí con el WhatsApp me parece que mejoró. [Antes] dejaban cada tanto un boletín en casa de mamá.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

Creo que es muy colaborativo, son solidarios [y] sensibles.

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Sí [lo] conozco, me parece que fue clave en lo artístico y a nivel humano para el resto del grupo. Me alegró el reconocimiento para que entrara a trabajar en la Intendencia, pero quizás el Teatro Eslabón perdió una importante pieza en ese momento.

¿Cuál es la importancia de gestionar la comunicación y las relaciones públicas en una institución cultural?

Creo que es muy importante. Es básico. El Teatro Eslabón tendría que pensar en sus grupos de públicos, por ejemplo, socios, comunidad, autoridades gubernamentales, otros actores vinculados a la cultura, etcétera. Y analizar cómo se están comunicando con cada uno de ellos, cuáles son los públicos prioritarios de acuerdo a cada momento. Gestionar la comunicación será clave a la hora de medir el éxito de toda la institución en sí. Las Relaciones Públicas son fundamentales.

¿Qué significa el concepto de formación de públicos en cultura? ¿Cuál es su importancia?

Los públicos son los grupos de interés que toda organización tiene. Todos son importantes, pero a veces uno es más prioritario que otro. De repente si pensamos en el lanzamiento de una obra, serán más importante los socios y el público en general, pero en algún momento donde tienen que gestionar algo en la intendencia o frente al Ministerio de [Educación y] Cultura el público o *stakeholder* autoridades será clave. Sería interesante que el Teatro tuviera un mapa de sus distintos públicos y un plan de comunicación para cada uno de ellos calendarizado. Y ahí dependiendo de la coyuntura tener la posibilidad de flexibilizar el plan.

¿Qué fortalezas y debilidades, comunicacionalmente hablando, se pueden identificar en Eslabón?

Creo que la gran fortaleza está en su gente, sus actividades y su historia. Quizás una de las debilidades es la comunicación hacia afuera, la comunicación externa.

¿Qué oportunidades y amenazas, comunicacionalmente hablando, se pueden identificar en Eslabón?

Las oportunidades son varias, contar con una situación de pandemia si bien es algo negativo para muchas actividades, seguro [de] que pueden surgir otras, que hay gente queriendo estudiar teatro, aprovechar las instancias de espectáculos porque necesitan ver a otros, se necesitan las actividades culturales en su generalidad. El espacio con el que cuentan se puede aprovechar para otros "atractivos" culturales como presentaciones

de libros y otros. Es una oportunidad contar con gente joven en el grupo que permita que a partir de sus redes llegar a estudiantes y otros jóvenes ávidos por este tipo de actividades. Una de las amenazas también es la pandemia, porque si la gente se comienza a habituar a los *streaming*, por ejemplo, o a otro tipo de actividades culturales, puede alejarse del teatro en sí. Creo que aprovechar las redes sociales para comunicar también es importante, [también en] otros medios.

Muchas gracias, María

Gracias a ti, espero que aporte. Quedo a las órdenes, de verdad… beso grande.

8.10.2.12. Entrevista a Santiago Vigo Rocca

Vínculo con la organización: espectador poco frecuente y socio de Teatro Eslabón

Edad: 40 años

Fecha: 18 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectador y socio de Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cuál es su vínculo con Eslabón?

Ambas, pero más que nada socio.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón?

Un grupo de amigos que le gusta hacer teatro.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Un vínculo social con parte de la actividad cultural de la ciudad.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

En general algo lateral, conocido, pero no se sabe muy bien lo que pasa allí.

¿Por qué considera que no se "conoce muy bien lo que pasa allí"? (repregunta)

Como [escribí] en otro lado, es una actividad que creo se propone hacer lo que más le gusta, pero creo que no trabaja para ser más popular y llenar. Se propone hacer lo que está bueno sin preocuparse por hacer lo que se quiere ver. Y su difusión va en concordancia con eso.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Cultura, vínculos y emprendedores sin sueldo

¿Desde qué año es socio? ¿Cómo conoció la posibilidad de ser socio?

No recuerdo, supongo que desde principio de los 2000. Mi familia siempre estuvo vinculada.

¿Por qué permanece actualmente siendo socio? ¿Cómo ha sido su experiencia?

Me parece un emprendimiento que vale la pena. [Mi experiencia ha sido] buena, pero poca.

¿La recomendaría a amigos y conocidos? Si le gusta ver o hacer teatro tienen que venir ¿Por qué?

Porque hacen productos de calidad... A veces un poco alejado [de lo popular].

¿Qué beneficios implica ser socio de Eslabón? ¿Utiliza dichos beneficios? ¿Por qué?

Contribuís con el emprendimiento para que siga funcionando, creo que tenés descuento en alguna entrada. [Los utilizo] poco. No me doy el tiempo.

¿Qué importancia o impacto considera que tiene Eslabón en la ciudad de Canelones? ¿Por qué es importante que "siga funcionando"? (repregunta)

Lo veo como un bastión cultural. Justamente esa característica de no querer llenar el ojo. Lo hace, a mi entender, más auténtico y con mayor calidad. No porque lo popular no sea de calidad sino porque cuando algo se hace con todo gusto casi siempre sale mejor. También lo veo como un lugar para resistir la ciudad dormitorio [(Canelones)] que nos lleva a mirar a Montevideo para asistir a este tipo de actividades.

¿Desde qué año es espectador? ¿Por qué le interesa participar en las actividades de Eslabón?

[Soy espectador] desde siempre. Bueno, no me interesan tanto, pero es bien importante que exista. Una vez hice un curso de *clown*. Muy bueno.

¿Cómo ha sido su experiencia? ¿La recomendaría a amigos y conocidos? ¿Por qué?

Muy buena. Sí. [Porque] Son de calidad.

¿Desde Eslabón se comunican con usted para informarle las próximas actividades? ¿Se comunican con algún otro objetivo/motivo?

En general sí. Le llega una revista a mi madre [(Olga Rocca)] que me la pasa. Creo que no.

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)?

Muy buena

¿Qué valores predominan?

Mmm… ¿solidaridad?

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Sí. Es el director histórico. No sé la trascendencia que tiene en el grupo supongo que bastante para poder estar tantos años.

Muchas gracias por sus palabras, Santiago

De nada. A las órdenes.

8.10.3. Entrevistas a exmiembros de la organización, competencia y otros actores de Canelones

8.10.3.1. Entrevista a Nelson Castillo

Formación, profesión y cargo: actor, director, docente teatral, miembro del Grupo Pilares y exmiembro de Teatro Eslabón

Fecha: 12 de diciembre de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer el trabajo del grupo Pilares y el vínculo con Teatro Eslabón, y la experiencia de Castillo en esta última organización. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre. Luego, vía WhatsApp se hicieron algunas repreguntas.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Bueno, quizá ser *independiente* tenga dos caras a la hora de reflexionar. Por un lado, procurar los recursos a la hora de producción (*sponsor*, avisos, intercambios, canjees, etcétera) [y] por el otro poder [lado] elegir la producción, las actuaciones, los textos y lo que se quiera decir con ellos.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Pa', para mí ser profesional es no solamente ganar dinero, sino que implica el rigor y la fortaleza que tomes a la hora de crear. Hay gente que dice ser profesional y actúa como *amateur* (que es amador) y al revés. Es muy intrincado resolverlo.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay?

El arte es lo mejor que le puede pasar al ser humano y no sólo por ser realizador, sino consumidor o veedor. Si además se puede vivir con él, eso es tocar el cielo con las manos. Empecé a vivir del arte desde que lo conocí, y económicamente desde el año 1991.

¿En qué año se unió al elenco de Teatro Eslabón? ¿Qué le llevó a hacerlo?

En el año 1987 me uní a Eslabón, yo venía de Santa Lucía con grupo Comediantes, pero no funcionaba como era de esperar [en términos de] ensayos [y] puntualidad. Ya los conocía por haber visto su producción artística. Comenzamos a ir los domingos (día de ensayo) y trabajar una especie de ejercicios.

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón?

Para mí, Eslabón es un grupo muy querido. Como si nombrara al [Teatro] Circular o el [Teatro El] Galpón. La diferencia es no estamos en la capital. Me dio como agrupación visión y proyección a la hora de trabajar en el futuro.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior del país? ¿Y en Montevideo?

Estoy muy implicado, pero creo que su imagen en Canelones es de reconocida, respetada y de orgullo para el departamento y más. En el interior, uno de los mejores sin duda. Y en Montevideo: creo que con respecto y admiración.

¿Cuáles considera que son las fortalezas de Eslabón? ¿Y las debilidades?

Las fortalezas están a la vista: administra una sala, tiene una producción continua, mantiene socios colaboradores, reconocido en todo el país. [Las] debilidades [podrían] ser la poca difusión a nivel cartel junto con la poca integración al elenco debido a su rigor a la hora de creación.

¿A qué se refiere con "poca difusión a nivel 'cartel' y poca integración al elenco debido a su rigor a la hora de creación"? [(repregunta)]

Propagandas y difusión y poca gente para actuar.

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel en Eslabón? ¿Es importante que Eslabón conserve aún a uno de sus fundadores? ¿Por qué?

Bueno, Leonel es el alma *mater* no sólo porque es el realizador-director; sino porque su dedicación y entrega se ven en cada obra que realiza. Es un creador con todas las letras. Sin duda que tener en sus filas a alguien que está desde sus comienzos fortalece la visión y la misión a la hora de producir teatro.

¿En qué año se alejó del elenco estable [de Teatro Eslabón]? ¿Cuál fue la causa principal?

Yo no me fui de Eslabón, simplemente no pude estar con el compromiso que el elenco necesita a la hora de crear. Comencé a trabajar en la Comuna Canaria como docente de arte escénico y justo martes y jueves, días de ensayo [de Eslabón], me era imposible estar.

¿Por qué decidió fundar Pilares?

La verdad es que no fundé teatro Pilares. El grupo se desprende de un taller que hicimos con otros compañeros en el año 1992. Los integrantes deciden fundar un grupo [dado] que en ese entonces no había [ninguno] en Santa Lucía y en el devenir y por razones de tiempo fui quedando como director artístico y ahí es que me planteó lo de dirigir.

¿Por qué decidió fundar Pilares en lugar de volver a Eslabón?

Creo que se desprende [de la] respuesta [anterior] aunque puedo agregar: los horarios y la cercanía por estar en la ciudad me dio más posibilidades de estar con Pilares.

Por lo que tengo entendido es representante de Eslabón frente a la ATI, ¿experimenta cierto conflicto de intereses al representar a Pilares y Eslabón?

Fui tesorero de ATI, pero no representé a Eslabón. La fluidez con que ya estoy establecido en el medio cultural me permite estar muy tranquilo en los dos grupos y saber cuándo tener que ubicarme.

¿Cómo se vinculan Pilares y Eslabón?

La relación de Pilares y Eslabón (o viceversa) es buena, hemos compartido viajes (Bienal de Paysandú), nuestros socios pueden entrar a mitad de precio en los espectáculos de y al revés, compartimos talleres del MEC, vemos nuestros espectáculos.

¿Considera que Pilares y Eslabón son competencia (en términos de mercado)? ¿Por qué?

No, competencia no. Se me ocurre que lo que les diferencia quizá sea el encare a la hora de realizar montajes de obras. Eslabón tiene una sala y eso da comodidades que nosotros con Pilares no tenemos, el resto es silencio.

¿Pilares dicta cursos o talleres? Si es así, ¿qué disciplinas de artes escénicas, qué costo y duración tienen?

En cuanto a si Pilares hace talleres con pena [te digo que] aún no, al no tener un lugar físico de hace imposible. He dado [cursos] en UTU[822], liceo y escuelas.

¿Los cursos en cuestión los dicta usted de forma independiente o en representación de Pilares?

En general son personales y salen de [profesor] de Arte y Literatura. Unas dos horas, con dinámica y devolución de parte de alumnos. Es una colaboración de Pilares a la comunidad.

¿Usted es profesor de Arte y Literatura o realiza colaboraciones en clases de profesores de Arte y Literatura?

Esto último, apoyo a los [profesores de] Literatura y Arte.

¿Se refiere a que existe "poca gente para actuar" debido a la exigencia? ¿La exigencia es de compromiso o de capacidades actorales? ¿La inclusión de personas "no exigentes" no afectaría la calidad de los productos de Eslabón?

[Todas las personas pueden] integrar, si tiene poca experiencia, evidente que hay que capacitar para lo que desee hacer (actuar o luces, sonido, RR. PP., etcétera).

Creí que era fundador de Pilares, ¿quiénes lo fundaron? ¿Quiénes lo integran hoy? ¿Cuántas obras producen anualmente? Veo por su respuesta que Pilares tiene programa de socios, ¿qué valor mensual tiene la cuota?

Pa', otro cuestionario. Los alumnos de ese año fundaron Pilares y me convocaron.

Disculpe si le molestó, es tan interesante el tema y hay tan poca información disponible en la web.

No, no fue molestia. Se me vino y soy medio cerrado con reportajes, no sé mucho que decir.

No, está siendo de gran ayuda.

Ayuda también poder compartir [información] con gente interesada como tú.

¿Quiénes lo integran hoy? ¿Cuántas obras producen anualmente? Veo por su respuesta que Pilares tiene programa de socios, ¿qué valor mensual tiene la cuota?

Somos dieciséis [integrantes] este año [(2020)] especial y sólo pude trabajar con cuatro. Producción bien dos obras al año. Los socios con pandemia los perdimos, eran 60 más o

[822] Actualmente denominada Dirección General de Educación Técnico Profesional-UTU (DGETP-UTU).

menos. [La cuota es de] 100 pesos al mes. “Vulnerables” se llama el espectáculo de este año [(2020)], [es] sobre Magali Tajes (Argentina).

Muchas gracias por su buena disposición y amabilidad

Dale, pasarlo bien. El teatro es una herramienta para la vida y compartirla es un gusto.

8.10.3.2. Entrevista a Oscar Correa

Formación, profesión y cargo: actor, fundador y exmiembro de Teatro Eslabón, y exmiembro de Fe-Minus

Fecha: 15 de diciembre de 2020

Formato: virtual (videollamada)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en la historia de Teatro Eslabón, conocer el trabajo del grupo Pilares y el vínculo con Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró cómodo en el comedor de su hogar, amable, expresivo, interesado y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió coordinar un encuentro a través de la plataforma Zoom.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Bueno, el término *independiente* dice mucho ya de por sí, creo que por lo menos a nivel teatral, que es donde va dirigida la pregunta, es donde tú tenés una autonomía que te exige te da muchos derechos, pero te exige muchas obligaciones en cuanto a que la gestión es autónoma, te exige mucha autonomía y eso digamos se traduce en mucho trabajo. Ya te digo estoy trabajando acá con gente independiente y hoy justamente desarmamos una [puesta] de luces que hicimos de una función del viernes, y como era en un hostal que hay aquí en Piriápolis, no tenemos empleados que nos vayan a trabajar. Eso significa que los propios actores tenemos que ir a desarmar, trabajar y poner nuestro auto a disposición. Eso es ser independiente. Por supuesto que hay elencos que ya tienen una infraestructura mucho más armada por lo cual no tiene por qué poner sus vehículos o dedicarle el tiempo que el actor tiene para trabajar en otra cosa y ya tiene sus técnicos como lo tendrá el Teatro El Galpón.

Es decir, ¿las mayores dificultades [serían] a nivel económico?

Sí, lo que pasa es que el elenco independiente, depende de cómo esté configurado en el tiempo. Si es un elenco que está sólido, que ya trabaja con una sala propia, que tiene técnicos que pertenecen al grupo, te manejás con cierta soltura, no digo que no haya

apremios económicos, debe haber, pero quizás, digamos, la organización es todo, es la base, ¿no?

¿La independencia a veces no se refleja también en la creación artística, en que se pueden elegir textos, [por ejemplo]?

Ah, por supuesto. Eso es lo que sería la postura teatral estética que pueda tener un elenco. Hay elencos que tienen una Comisión de lectura y selección de obras que son las que deciden qué obras van a hacer en el programa del año, en el itinerario, pero eso te marca sí una cierta independencia al momento de elegir la obra. Distinto a lo que se propone el director artístico quizás de la Comedia [Nacional], ¿no? Digo, para ponerte un ejemplo.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Primero tener una dedicación sumamente comprometida con el teatro, tener una postura comprometida. No pienso que el término *profesional* sea equivalente a cobro dinero, porque podés cobrar dinero y capaz que voy a ver [el espectáculo] y es un fiasco y no me gustó. Es decir, ¿este tipo vive del teatro? Por favor, es… Entonces, creo que lo primero es tener un compromiso hacia el hecho teatral, hacia el teatro y eso creo que te da un marco de profesionalidad, después si vivís o no, ahí ya completamos el término *profesional* que toda su dimensión.

La pregunta siguiente [precisamente] era: ¿es posible vivir económicamente del arte en el Uruguay? ¿Y precisamente de las artes escénicas?

El arte es difícil en general en el Uruguay. No sé si hay algún artista plástico o un cantante lírico… También estuve vinculado a un poco a la gente de la lírica del Sodre y casi ninguno vive del arte. O sea, casi todos [los] artistas que conozco trabajan en medios de comunicación, otros trabajan en empleo público, ¿no? Es muy difícil. El único que realmente vive del arte, casi en su totalidad, es el actor de la Comedia [Nacional] porque tengo entendido que ellos reciben una cierta exclusividad.

El sueldo debe ser acorde también a esa exclusividad.

Claro, tienen un sueldo bueno, los que recién entran no, los que tienen antigüedad y muchos años en de la Comedia [Nacional] ganan bien. O sea, que no podemos decir que vivimos del arte cuando en realidad es un grupo muy minúsculo.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro independiente de Montevideo y el teatro independiente del interior?

Bueno, algunas son notorias y otras no. Creo que en el caso del actor independiente de Montevideo o del teatro independiente de Montevideo tiene ciertas ventajas, por así

decirlo, donde hay un círculo, hay este un flujo de público que se va moviendo de sala en sala. Así como el actor también tiene un marco de referencia mucho mayor porque hay muchos elencos, entonces corre con cierta ventaja el elenco de Montevideo, el actor montevideano independiente. En el interior es un poco un trabajo a la sombra, no te digo que sea totalmente una isla, pero si no es por los encuentros bienales y regionales que se hacen cada dos años, los famosos encuentros de teatro en Paysandú, difícil que pueda haber o pueda venir de Paysandú a verte algo a Montevideo, o venir de Artigas a Montevideo, o venir de Tacuarembó a Montevideo, es muy difícil, ahí creo que hay una notoria diferencia.

Cuando dice que *trabajan en las sombras*, ¿en qué sentido lo hace? ¿A la sombra de otro? ¿Qué otros no lo ven?

En el sentido de que el actor o el integrante de un elenco de teatro, estoy hablando de teatro solamente, tiene que tener un cierto encuentro con otros elencos, con otros artistas, con otras salas, con otras propuestas, porque eso es lo que le da enriquecimiento al actor, porque si no siempre vas a estar viendo lo que haces tú con tus compañeros y no salís de la burbuja, ¿me explico? [A] eso me refería a la sombra, no quiere decir que no haya porque hay departamentos donde hay más de un elenco, dos, en algunos lados hay tres, pero hay lugares donde hay uno solo, y estoy hablando de no muy lejos: Santa Rosa, San Ramón. San Ramón va mucho a Montevideo. Recuerdo en una época, los que no tenían auto, hace muchos años (que era lo más común que nadie tuviera auto, ahora tiene todo el mundo), nos decían: "No, yo no puedo ir a verlos porque no tenemos ómnibus ni para Montevideo ni para Canelones". Entonces, no era tan sencillo. Y lo mismo le pasa a la gente de Flores con la de Paysandú que están relativamente cerca, pero no es: "Tomate un ómnibus y me voy de Cordón al Centro [de Montevideo]".

¿Considera que existe una dicotomía entre el teatro del interior con el de Montevideo?

Creo que esa dicotomía existe en todos los ámbitos, ¿no? En todos los órdenes a nivel social, no solamente también a nivel teatral. La vida social reúne a las personas, muchas veces es lo que determina un poco el grado de la acción que pueda tener el artista, el público. Un público variado es muy difícil. Por eso te digo que el elenco independiente o municipal de Montevideo tiene otro tipo de exigencia porque está en otro medio y tiene un público mucho más exigente, mucho más nutrido que el elenco del interior está un poco, entre comillas, desamparado. Tiene que recurrir a otros medios, hacerse una escapadita a ver de repente de Flores a Paysandú o de Paysandú a Salto a ver otro

elenco, intercambiar ideas. Habrás sentido hablar, por ejemplo, del elenco de Fray Bentos, el Grupo Sin Fogón. A veces ellos cruzan el charco a la Argentina y pueden ver algo de teatro, es más, les queda más cerca ir a Buenos Aires creo que venir a Montevideo a trescientos kilómetros. En ese sentido, el interior la tiene que remar mucho más que Montevideo, por ello hay una dicotomía, no te digo marcada, pero hay una diferencia, hay una diferencia.

¿Existe algún tipo de creencia o preconcepto [con] relación a los actores, a los técnicos, a los integrantes del teatro del interior? Por ejemplo, que no son tan "profesionales" en el sentido de que "no saben lo que hacen" o que el público del interior "no sabe ver teatro, va porque va a ver al conocido". Esto, por ejemplo, lo contaba un entrevistado que lo escuchó decir a una [autoridad de una] organización montevideana. ¿Sucede?

Sí, hay algo de eso sí, hay algo de eso. Pasa que… viste que en algún momento te comenté que el público de Montevideo estaba un poco más acostumbrado porque tiene otro fogueo que el público del interior, entonces el público del interior muchas veces sigue a su círculo de amistad que está en ese elenco, en el corazón de esa compañía y los va a ver incondicional y los defiende a muerte. Y muchas veces no hacemos cosas muy buenas e igual te dicen que estuvo divino, que estuvo bárbaro y eso a veces perjudica o va en detrimento de la propia producción teatral. Yo no sé si un preconcepto, he viste elencos del interior que han hecho cosas excelentes y he visto elencos del interior hacer cosas que son impresentables. Pero bueno, creo que a veces también Eslabón pasó en algunos momentos por alguna obra que quizás no gustó y bueno, es válido. Creo que los artistas en el error o en el acierto presentan un producto y muchas veces se pueden equivocar, pero muchas veces puede haber un preconcepto de que los artistas siempre hacemos las cosas bien y no es así.

¿Cuáles son las principales fortalezas y las principales debilidades de las artes escénicas del interior?

Fortalezas: podés lograr una integración con tus compañeros, con un elenco, donde esté muy unido, muy agrupado, como grupo humano y eso creo que es la característica de un grupo de teatro. Por eso se llama *grupo de teatro* más que *compañía de teatro*. A veces una compañía se junta para hacer un texto como en Montevideo, para hacer una obra y después se van cada uno para su lado. El grupo del interior trabaja de otra forma, trabaja mucho más mancomunado, ¿no?

Es interesante el análisis de los términos *grupo* y *compañía,* el grupo tiene más cohesión. ¿Es muy común que los elencos tiendan a ser estables [en el interior]?

En el interior o por lo menos con poco movimiento. Esa creo que es la tónica, es un poco la base, la raíz del teatro del interior, es un poco el hecho de trabajar en el arte escénico a partir de un grupo donde Juan, María, Pedro, Isabel, Cristina [y] Susana se juntan y están siempre juntos. Por supuesto, que los grupos siempre son una entrada y salida para personas que quieren estar, quieren irse porque no están de acuerdo, no les gusta, no fue lo que ellos esperaban. Pero siempre hay un núcleo que está manteniendo y sosteniendo ese grupo humano que adora el teatro y que está funcionando siempre juntos. Más allá de que hay gente satélite que va y viene, no solo se buscan su aire y en el interior se da mucho eso. Por eso te decía que hay una mayor consolidación, vamos a decirle, sería el término de la *consolidación humana* a través de los grupos del interior.

¿Esa consolidación favorece a la creación artística porque hay mayor confianza, mayor compromiso o también puede afectar negativamente en el sentido de que siempre [se está] en el molde? Un poco lo que [comentaba anteriormente].

Creo que tenés pros y tenés contras, porque el hecho de que siempre trabajes con el mismo grupo humano te va dando una cierta estabilidad, que se conlleva, que se promueve, se estimula a que se lancen más como proyecto artístico en el riesgo como actor o como director y eso te lo da cierta confianza. Pero también eso tiene una contra, que es la otra cara, que muchas veces te podés "achanchar" o dejarte por la desidia, dejarte llevar porque te parece que está todo divino, todo bárbaro y realmente la propuesta no está buena muchas veces y jugás con la confianza de que el público te apoya, esa es la otra contra.

¿Cuál es la importancia de las bienales y de [los encuentros] regionales como lugar de [convivio]? Nunca fui a una, pero según tengo entendido no se trata solamente de la puesta en escena [de espectáculos] sino que hay talleres, reuniones previas, a veces se hacen *tours* por la ciudad. ¿Cuál es el valor o la importancia de ello?

Han ido variando. Hasta ahora fui a las primeras con Eslabón, fuimos allá por el año 83, 84 y llegué a ir hasta el año 2006, después me fui de Eslabón, formamos Fe-Minus, con otra gente que era de Eslabón, también. Ha ido cambiando con los años, al principio íbamos y era una tormenta de talleres y de obras de ver: tres obras por noche, desde la tarde hasta las doce de la noche y quedábamos exhaustos. Era un centro de intercambio teatral muy interesante, muy interesante. La parte que menos me gustaba era la parte de

las asambleas que había que hacer toda la parte de la orgánica que era insoportable, pero bueno, viste que a no todo el mundo [le gusta lo mismo].

¿Qué hacían en las asambleas? ¿Un acta [de registro de las actividades]?

Y lo que pasa que las bienales y [los encuentros] regionales se rigen por un Estatuto de la Asociación de Teatros del Interior y hay autoridades, presentan todos los datos de cómo está la situación, la parte de finanzas, la parte de propuestas. Aprovechan la instancia para hacer una apuesta a punto como más de la personería jurídica. Claro, por lo menos cuando yo iba a las bienales, pero después me dijeron que muchas veces no se hacía porque quitaba tiempo a la parte de creación. Entonces, me parecía mucho mejor dedicar fuera de la bienal una reunión en un departamento clave [y] no quitarle tiempo a los talleres que de repente era mucho más [nutritivo].

¿En estas instancias van los críticos de ACTU o van solamente [van] a la bienal?

Que yo sepa a [los encuentros] regionales iban los críticos e iba un jurado porque eso ya había sido determinado por la ATI. No sé actualmente, Mariana, porque hace 14 años que no participo de las bienales y de [los encuentros] regionales. Capaz que "Leo" [(Leonel Dárdano)] te puede instruir un poco más, yo sé sí que a las bienales iba la Asociación de críticos [teatrales] del Uruguay e iba por supuesto el jurado que estaba nombrado por la ATI, ¿no?

Y fuera de esas instancias, ¿es común que fueran los críticos a los teatros [o salas]?

No, los críticos durante el año nunca se te van a parecer en el interior por lo menos, ya te digo, hasta hace unos años. Jamás. No, no, no conozco críticos que fueran a ver obras en al interior, no sé, capaz que ahora sí.

¿Qué opinión le merece el hecho de que los teatros independientes participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los montevideanos? Por decir un ejemplo, existe la categoría Mejor Actor y después Mejor Actor del Interior. [Sin embargo,] en la categoría Mejor Actor o Mejor Actriz no se especifica que solamente [se evalúa] los de Montevideo.

Yo en eso… ¿sabés por qué no estoy muy de acuerdo? Porque si hago un paralelismo… No sé si sos futbolera o no, cuando vino la reforma de la Asociación Uruguaya de Fútbol, perdoná que haga un paréntesis, siempre se habló de que se hablaba del Fútbol del Interior, [de] la OFI [(Organización de Futbol del Interior)], y de la AUF [(Asociación Uruguaya de Fútbol)] [como si fuera] de Montevideo. Cuando la asociación dice [en su nombre] que es Uruguaya de Fútbol, ¿por qué no integran a los futbolistas del interior? Cuando sabemos que [Edinson] Cavanni, [Luis] Suárez, son

todos del interior. O sea, salieron de los clubes del interior. Entonces, ¿resulta que son jugadores profesionales cuando aparecen en el estrado principal, cuando aparecen en la cancha grande? ¿Por qué no lo eran antes? Cierro el paréntesis. Y en el teatro pasa algo similar. He visto muy buenos espectáculos en el interior, he visto muy malos espectáculos en la capital (en Montevideo), lo cual me deja pensando que como pueden ser esos parámetros de Mejor Actor del Interior, Mejor Actor de Montevideo, digo… es muy discriminatorio el premio Florencio.

¿Para usted dicha distinción en la premiación favorece la dicotomía de la que hablamos?

No, me parece que no. No la favorece, la perjudica.

La [acentúa, quise decir]. En el sentido que marca más el distanciamiento.

Ah, sí, claro, marca más el distanciamiento. Pero creo que el actor es tan bueno en el Interior como en Montevideo. Me resulta un poco peyorativo, un poco subestimando la actividad artística del interior cuando sabemos que hay muy buenos valores. Pero la culpa es de los que organizan, la Asociación de Críticos [teatrales del Uruguay], que organiza los Florencios [(Premios Florencio)]. Ellos entienden que hay otra categoría, bueno. Me parece que si incluyeran todo en el mismo bolsón de criterios y los parámetros fueran los mismos, llevaría a que la vara pudiera elevarse, tener una mayor exigencia y eso sería positivo para el interior. Me acuerdo que en el año 89 ganamos [en Eslabón] un Florencio a la Mejor Iluminación a nivel nacional, pero claro, nos decían: "Igual esta gente es del interior" (con énfasis), ¿entendés? Entonces, es como que siempre había como una cosa paternalista de Montevideo. Y a mí después con los años se me fue un poco esa tirria.

¿En la entrega les dijeron que eran del interior [de forma peyorativa]?

No, no, no te dicen, no te dicen pero… No te dicen pero sabemos que en el espíritu del montevideano está eso. "Ganaron el Florencio a la Mejor Iluminación, pero esa gente es del interior". Como diciendo: "Mirá qué bien, como pudieron, ¿eh?". Cuando en realidad hubo un trabajo muy, muy creativo, un trabajo muy consensuado. De hecho Leonel estaba nominado también a la mejor Dirección a nivel nacional, pero si él hubiese salido hubieran dicho: "Sí, pero mirá que él es del interior no es de Montevideo" (énfasis). Entonces, está siempre un poco esa barrera tonta, ¿no?

[Desde hace unos años existe] un premio al Mejor Espectáculo del Interior en Montevideo. Es decir, los espectáculos que por razones económicas u otros motivos

no pudieron llegar a Montevideo no son considerados en la categoría. [¿Qué opinión le merece?]

No, no, eso es lamentable y deplorable porque si usan ese criterio, cosa que yo no sabía, creo que lo que tú decís es de los elencos que fueron nominados como mejores espectáculos del interior le dan cabida en [la] Sala Verdi, ahí en [la calle] Soriano. Te llevan ahí como mejor espectáculo del interior y ellos después son nominados en los Florencios [(Premios Florencio)]. Pero me parece un poco injusto porque si ellos se movieran, tuvieran la movilidad, así como el artista del interior, con mil sacrificios viene a Montevideo a ver algo, que los propios críticos fueran también a ver algo que pudiera evaluarse como premio nacional y no que diga: "Mirá este es de Montevideo", "Este es del interior". Entonces, claro como no se mueven, es algo poco amigable con…

[El hecho de] que un elenco del interior genere una obra propia por año. ¿Es mucho, es poco o no hay un número mínimo aceptable? ¿Depende de cada grupo, de cada compañía?

Bueno, mirá, la experiencia que tengo es que los elencos del interior generalmente nunca están mucho tiempo en cartelera, pero tiene una razón muy sencilla y matemática. O sea, el público del interior, si es de Canelones se agota en Eslabón ponele, un mes, dos meses a lo sumo. Porque no hay un público suficiente para que se mantenga en cartelera. Ojalá un elenco del interior pudiera estar seis meses en cartelera, lo cual quiere decir que [la obra fue] tan buena que [arrastró] público que no era teatrero, arrastró públicos de otras de otros gustos, se fue arrimando a la sala y está teniendo continuidad en taquilla. Pero apuesto a decirte que no.

Lo que comenta es [con] relación al tiempo de cartelera. En la pregunta me refería a la cantidad de producción. Es decir, producir una obra al año, ¿es mucho, es poco o no necesariamente debe existir una cantidad mínima?

Para mí es poco, poco. Yo pienso que depende. Dos espectáculos al año me parece una cantidad… Nosotros a veces [tuvimos] una sola obra en todo el año y la llevábamos por todos lados, estábamos dos meses en Canelones y después salíamos seis meses. Y [otras veces] con tres obras a la vez, cosa que [sucedía] era cuando Eslabón tenía mucho elenco, en la década del 98, 99.

¿Eran muchos integrantes en ese entonces?

Claro, éramos muchos y muchas veces nos repartíamos. Mi señora, por ejemplo, Ángeles, estaba con un grupo de chicas que hacían me acuerdo *Mujeres que cuentan*. Después [había] otro grupo que hacía otro espectáculo no me acuerdo si era [*Marat*]

Sade o *En el bosque*, no me acuerdo bien. Pero llegamos a tener hasta tres espectáculos en cartel o dos espectáculos.

¿Cuál fue la máxima cantidad de integrantes que llegó a existir?

Ah, creo que aproximadamente, si no me falla la memoria, cerca de veinte personas, sí.

¿Esto sucedió en la década de los noventa?

Sí, fue en la década de los noventa, entre el 85 y el 95 por ahí.

Leonel me señaló el 2000 como un año de quiebre, en el sentido que muchas personas por la crisis se tuvieron que ir a otros países.

Sí el 2002 fue un año bisagra. Un año de quiebre en todo sentido, en el sentido emocional, económico, artístico. Fue un año donde muchos nos quedamos sin trabajo, muchos emigraron y bueno, eso llevó a que nadie estaba para pensar en lo artístico cuando realmente no tenías el sustento para su familia, no.

¿Fue en ese año que cambió la cantidad de integrantes de veinte a ocho?

Ah, sí, sí, sí fue la década del 2000 en adelante. El 2002 ya fue el mayor desparramo de gente. Porque algunos se fueron para Montevideo, otros se fueron para el exterior. Sí, creo que de dieciocho o veinte, bajó a diez personas.

Vayamos uno poco más atrás en el tiempo. Tengo entendido que usted es uno de los fundadores de Eslabón, ¿verdad?

Sí, uno, hubo varios en realidad.

¿Qué fue lo que llevó a aquellos jóvenes que estaban en Teatro de Canelones a fundar Eslabón? ¿Por qué decidieron dar un paso al costado?

Bueno, ahí creo que tiene mucho que ver la cohesión grupal que teníamos. Nosotros veníamos de un grupo municipal que era dirigido por Juan José Brenta, que era el director cuando "Leo" [(Leonel Dárdano)] era actor en el Teatro Municipal.

Se refiere a Teatro de Canelones, ¿verdad?

Teatro Canelones, municipal, estoy hablando de la década del 80.

También existió un Teatro Vocacional, pero ¿fue anterior?

El Vocacional creo que fue un poco más anterior, creo que fue anterior.

¿Todos los integrantes del [Teatro] Vocacional pasaron al Teatro Canelones? ¿Eran como dos organizaciones diferentes?

Lo que pasa que se le llamaba vocacional porque tú tenías un elenco municipal, donde se rentaba director, te pagaban una sala, pero tú ibas y eras como una especie de actor municipal por vocación.

Entonces es lo mismo, había entendido que Teatro Vocacional y Teatro de Canelones eran organizaciones diferentes.

No, para mí fue lo mismo. Después fue cambiando de gente, de dirección, estuvo [Nelson] Covian, estuvo [Juan José] Brenta. Covián también fue un puntal muy importante que yo no lo alcancé a conocer. Pero en el año 84, seguimos con la pregunta que me hacías. Porque yo llegué ahí en el 82, a Teatro [de] Canelones. Al Teatro de Canelones municipal, dirigido por Juan José Brenta. Estaba Leonel, Leonel me invita a participar, lo cual ahí se dio toda una movida de gente joven, porque hacíamos teatro para niños, teatro para adultos y la salita que estaba en [las calles Juan] Zorrilla [de San Marín] y [Baltasar] Brum. Pero había una cierta disconformidad con el elenco más adulto, con el elenco un poco más mayor, que le gustaba ir y tomar una hora de té y recién después empezar a trabajar, estaban como "Dale, tranqui". Y nosotros estábamos con un vigor y con una actitud mucho más procreativa, ¿no? [Íbamos] para realmente laburar en lo artístico y en lo personal. Y bueno, entonces, no, no, no coincidíamos mucho con algunos compañeros. Con Susana [Hernández], con Ángeles [Hernández], Ernesto Navia, Leonel [Dárdano], la actual esposa de Leonel [(Teresa Sangiovanni)], Marina Tresso, [Oscar Correa, Carlos Sorriba] y yo, fue que fundamos Teatro Eslabón en el 84. Y bueno, de ahí empezó toda la movida.

¿Sabe en qué año empezó el Teatro de Canelones, en el que estaba Brenta, y en qué año se terminó?

Mirá, yo tengo entendido… No sé la fecha en que comenzó, ese dato sí lo tiene "Leo". Porque fue "Leo" [(Leonel Dárdano)] quién arrancó con Covián y después siguió con Brenta, pero te puedo decir que el Teatro Municipal o Vocacional, como le quieras llamar, estuvo con Brenta hasta los años 90 por ahí, más o menos.

Dárdano me comentó que la fundación del Teatro estuvo relacionada también con el interés en realizar un encuentro con otros grupos de teatros del departamento. Y que de allí se desprendía el nombre. ¿Se acuerda cómo surge el nombre de Eslabón? ¿Por qué Eslabón?

Mirá, vamos a lo primero que dijiste, había por una agrupación que era elencos independientes de Canelones se llamaba CTIC, o algo así, Compañía Teatral Independiente de Canelones y la conformaban grupos de Santa Rosa, de San Ramón, de Canelones y de Santa Lucía, que yo recuerde. Llegamos a conformar una cierta relación de intercambio, porque de última lo que se trataba era de ver en qué estaban los compañeros, qué espectáculos habían hecho, cómo era la forma de trabajo, cuántos

integrantes, era una instancia de intercambio. No prosperó mucho porque ya te digo a mucha gente se le complicaba par a venir de San Bautista… Ah, de San Bautista también había. San Bautista a Canelones, de Canelones a San Ramón, no teníamos como movernos. Después, ¿la otra pregunta cuál era, Mariana?

Ya le digo. Le hago otra pregunta así cierro este tema. ¿Y esta agrupación se formó una vez que ya estaban en Eslabón o ustedes integraban esta agrupación cuando estaban en Teatro de Canelones?

No, estábamos en el Teatro de Canelones, todavía.

¿Cuándo fundaron Eslabón se sumaron a la Agrupación?

Sí, lo que pasa que no tuvo una… Eslabón se formó en el 84 y en ese momento la agrupación de todos los elencos de Canelones… No te olvides que estábamos todavía en dictadura, Mariana, no era tan sencillo todo, porque siempre había frenos políticos o, por lo menos, político-culturales. Fijate yo recuerdo que en la semana de marzo del año 84 se hizo el Primer Encuentro Cultural de Canelones, una semana de la Cultura donde este grupo, que después se llamó Eslabón, [hizo] exposiciones de pintura, exposiciones de fotografías, muestras de teatro, encuentros de cineastas que habían hecho cortos, fueron cantantes, por ejemplo, para nombrarte algunos, Fernando Cabrera, Washington Benavidez, Macunaíma, en el teatro de [las calles Juan] Zorrilla [de San Martín] y [Baltazar] Brum. Fue todo un acontecimiento porque, a ver, estábamos en dictadura todavía y era un logro bastante osado el nuestro. Era bastante ambicioso el movimiento cultural que teníamos.

¿La organización de ese evento que duró una semana [estuvo a cargo] de ustedes, que todavía no se llamaba Eslabón?

Era un grupo fermental que salía del Teatro Vocacional para después formar lo que fue Teatro Eslabón. Porque hubo otra gente también que hacía también muestras de tapices, porque daban clase en Canelones, como, por ejemplo, "Chino" Vidal, que es de Rivera, vive en la Costa de Oro, pero su compañera era de Canelones. Estaba Víctor Bentancor, que sabía muchísimo de cine y llevó muchas cintas de Cinemateca, fue gente con los famosos videos, que en aquella época era todo una revolución el video. De alguna forma movimos un poco esa modorra de la dictadura que fue una larga siesta. Y eso lo hicimos, ya te digo, en una semana más o menos del mes de marzo o abril del 84.

Claro, Teatro Eslabón todavía no se había fundado.

No, no

¿Ustedes ya se habían ido de Teatro Canelones?

No, todavía no, no, nosotros nos fuimos aproximadamente en la primavera del 84 y en octubre formamos Eslabón.

¿Su salida de Teatro de Canelones fue visto por sus excompañeros y su director como una traición, o algo así, o en realidad ya se lo "veían venir"?

Fue como un golpe de Estado, fue como un golpe de Estado, Mariana, ja, ja.

Tengo entendido que la mitad de los integrantes se fueron, eran quince y se fueron ocho.

Así es, sí, sí, sí. Pero fue como un Golpe de Estado porque ya no daba para más. O sea, es como que… Después con los años se da cuenta [de] que vos podías haber buscado otra forma, quizá, otra cintura. Cuando tenés veinte y pico de años… (El entrevistado mueve las manos interpretando los términos *imaginación* o *vuelva*)

¿Quedaron en malos términos o después se seguían [viendo]?

No, no, no. O sea, en el momento creo que toda ruptura duele, para los que se quedan, para los que se van. En el momento, fue una ruptura de duelo. No sé quizá a todos nosotros nos dolió para irnos y los que quedaron, quedaron muy pocos en esa inmensa sala, también les dolió, pero tampoco podías seguir trabajando en un ambiente donde no estabas cómodo.

¿En Eslabón se formaron más parejas? Además de Leonel [Dárdano] y Teresa [Sangiovanni], y Ángeles [Hernández] y usted.

Sí, Susana, mi cuñada y mi cuñado, Ernesto, que en la vida están separados. Mi cuñada es Susana Hernández, hermana de Ángeles.

¿Por qué considera que sucede eso? Me refiero al hecho que se hayan generado parejas en Eslabón. ¿Por el tiempo compartido, el nivel de confianza?

Porque somos humanos (risas). A ver, creo que también tenés una afinidad muy linda que es el teatro [donde] tenés para compartir y tenías para compartir horas, temas, presencia física, ¿no? O sea, y de alguna forma [al] estar tanto rato juntos puede pasar eso y pasó, es lo lindo, ¿no? O sea, lo lindo de haber compartido con tu compañera muchas cosas de esas de teatro, que significaron viajes... Por ejemplo, cuando fuimos a España, al Festival de Cádiz, creo que Leonel, no me acuerdo si fue con la pareja, con Teresa, no me acuerdo. No, creo que no. Fue un laburo bárbaro conseguir esos pasajes. En aquella época, en el año 89 era inaccesible un pasaje aéreo, pero sí me acuerdo fuimos dos parejas, mi cuñada con su esposo y Ángeles y yo.

¿Recuerda cómo surgió el nombre Eslabón?

Mirá, no quiero pecar de vanidoso, pero creo que yo tiré ahí una línea en el momento porque viste que los jóvenes estamos ahí "al santo pepe"[823] reunidos alrededor de una mesa y no sabemos, queríamos ponerle nombre a ese grupo, darle una identidad y nos parecía que *eslabón* era lo más parecido a una cadena de unión, ¿no? O sea, a una cosa que tiene fuerza, tiene solidez, tiene mucha cosa de apretada, mucha de unión, eso fue lo que más nos gustó del término.

¿En el momento cuando lo planteó fue aceptado por la mayoría? ¿Le gustó a sus compañeros?

Se ve que sí, se ve que sí, viste porque a veces uno dice mirá "Podría ser este nombre", "Ah, mirá, suena bien, queda bien", "¿Qué significa eso?" "Está bárbaro". En el momento a veces los nombres no dicen nada y después van adquiriendo una dimensión, Mariana. Porque yo hoy te pregunto, por ejemplo, ¿por qué el nombre de Galpón? Y es a raíz de un galpón que estaba en la calle Mercedes antes de estar en [la calle] 18 de Julio.

Sí, sí, [lo sé]

Se adquiere otra dimensión con el tiempo.

Pueden ser palabras comunes o impensadas que uno le pondría como nombre a una institución, pero que tienen que ver con su origen.

Claro, exacto, tiene que ver con el origen. Por eso te decía lo de *galpón*. Por eso te decía lo de *eslabón*. Todo tiene un origen, que adquirió cierto nombre al oído que te da una identidad, una visión distinta, ¿no?

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón (como institución)? ¿Qué representa para usted?

Para mí significa y significó mucho. Ahora porque no estoy pero significó mucho. Significó mucho porque gracias a ello uno pudo aprender mucho de todo el hecho teatral, del ambiente teatral, de la formación del actor. A mí, por ejemplo, era una persona que me gustaba mucho la iluminación y la aprendí de ahí en Teatro Eslabón. Significó mucho porque ahí también conocí a mi familia y tengo una familia actual. Significó mucho. Uno deja mucho también ahí en la historia, ¿no? Deja horas de vida, deja afectos, deja frustraciones, deja mucha gloria, también. Porque [a] nosotros nos gustaban mucho las giras y los viajes, y presentar el espectáculo en varios lados y

[823] La expresión "estar al santo pepe" significa no tener nada para hacer.

realmente éramos y, creo que sigue siendo, Eslabón un estandarte del teatro del interior. Lo que significó para mí y lo que es actualmente como institución, que no es un nombre más. Actualmente es un estandarte, un mojón importante en la historia del teatro del interior. No todos los elencos han durado los años que tiene Eslabón en la historia del teatro del interior. No todos. Eslabón tiene 36 años de teatro en el interior. No sé si hay elencos más antiguos que ese, creo que no.

Creo que en Paysandú hay uno, no me acuerdo ahora.

¿Imaginateatro? Porque Imaginateatro es mucho más nuevo.

Ahora me fijo y le digo.

El [Teatro Sin] Fogón se formó creo que un par de años después, Pequeño Teatro de Durazno creo que tiene más o menos la antigüedad de Eslabón, me parece.

Ahora me fijo y le digo mientras usted me responde. ¿Qué imagen considera que tiene el centro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Ah, sí, creo que tiene muy buena imagen, pero también considero que se ha ganado esa reputación como elenco, como institución. Creo que a veces los canarios no valoramos la entrega de lo que ha sido el trabajo cultural a la sociedad, ¿me explico? O sea, no digo que esté en tela de juicio el tema imagen. Creo que tiene muy buena imagen. Yo creo que la sociedad canaria no ha sabido valorar en su justa dimensión todo lo que ha hecho Eslabón por la comunidad.

¿Cómo debería proyectarse esa valoración o como no se proyecta? ¿En asistencia a las obras, en cantidad de socios, en aporte financiero?

Eh, sucede que las representaciones que hace nunca fueron, digamos, obras que eran quizás del paladar del público. Y cuando digo paladar del público me refiero a que quizás le gustaba ver, como decíamos en mi época, una comedia de Darío Vittori o que venía Graciela Alfano al Politeama y llenaba. Y Eslabón ese día tenía de repente veinte o treinta invitados por función en la sala. Ahí había una cierta desidia, cierta falta de gusto por el buen teatro que capaz que no era la obra que quería el público de Canelones. Porque Eslabón nunca estuvo condicionado a lo que te pedía la gente. Siempre hizo lo que consideraba el elenco, pero mantenía un cierto estatus, mantiene un cierto estatus, muy interesante en la ciudad. No con la afluencia de público que Eslabón desearía tener. Pero creo que fui bastante gráfico cuando te dije que venía [Graciela Alfano] y se llenaba el Politeama, y Eslabón tenía veinte personas.

¿Qué imagen considera que tiene en el interior?

Yo creo que sí, tiene una muy buena imagen. Que se la ha sabido ganar con los años con el trabajo continuo, con la persistencia de un trabajo que siempre fue muy serio y que eso le llevó a que siempre estuviesen en regionales, siempre estuviese en la bienal, siempre con trabajos muy lindos. El hecho es ganarse un espacio también en el colectivo teatral del interior, ¿no?

¿[Eslabón] es un grupo al que le gusta compartir el conocimiento?

¿Qué le gusta compartir conocimiento?

Claro, intercambiar con otros compañeros.

Sí, sí, sí, sí, sí. Yo creo que Eslabón... Cuando íbamos a los Encuentros regionales muchos participábamos en los talleres porque se sabe que de alguna forma tú lo que querés es enriquecer la actividad, enriquecer tu profesión, muchos talleres íbamos y no solamente los hacíamos en el interior.

Cuando habla de los talleres, ¿se refiere a que asistían o los dictaban?

No, no, no, nosotros asistíamos. Generalmente se traía gente especializada en un área y tú participabas: el trabajo de la voz, el trabajo del actor, en iluminación.

¿Qué imagen considera que tiene Eslabón en Montevideo?

También, creo que es buena. Desde ya te digo, durante años, antes de que existiera esto de los críticos, teníamos funciones en [Teatro] El Galpón, en El Circular, en El Anglo [(Teatro del Anglo)], en muchas salas. Que eran, digamos, simplemente coordinaciones con los encargados de las salas. Nosotros participábamos con nuestros espectáculos, nos cobraban un suelón y participábamos, hacíamos la difusión en los medios, en los diarios, en las revistas, en la tele y hacíamos la difusión para poder ir, ¿no? Y eso llevó a que... Hubo muchos espectáculos que gustaron, por nombrarte algunos: *En el bosque*, *Un cuervo en la madrugada*, *Marat Sade*...

Woyzeck

Woyzeck. *Woyzeck* se hizo en el Notariado, por ejemplo. *Marat Sade* en el Teatro Victoria, *Interrogatorio en Elsinore* en [Teatro] El Galpón, *Un cuervo en la madrugada* en El Circular, *En el bosque* en el [Teatro del] Anglo. O sea, recorríamos todas las salas y ahí no veías público de Montevideo.

Pero eso fue en el período de los 90 y de los 80, ¿no?

Sí, fue entre el 85 y el 95, 98, por ahí.

¿Y después por qué se dejó de ir?

Ya te digo, en el 2000... No, lo que pasa es que después ya vino la época de la crisis 2000-2002 y ya se empezaron a ir algunos compañeros, algunos para el exterior, otros dejaban la actividad teatral y bueno no fueron tiempos muy, muy felices.

¿Y qué le llevó a usted irse de Eslabón?

Cambiar un poco el aire. A veces en los elencos estás como en un mismo [rol]. Durante muchos años el rol mío era uno y yo tenía que llevar la administración que implicaba la contabilidad, pagar gastos que hubiese, trabajar en iluminación, subir a la escalera, actuar. Me desgastó mucho, me desgastó mucho y eso de alguna forma no te deja ver exactamente bien la parte actoral, ¿no? O sea, vas como sufriendo un desgaste [y] llega un momento que decís: "Bueno, [necesito] cambiar un poco". Y ya te digo. En el 2006, 2008 por ahí, 2007, fue que tomé la decisión.

¿Cómo fue vista su salida? ¿Sus compañeros la esperaban?

No, no, no la esperaban porque a veces las partidas son por una ínfima discrepancia, cuando en realidad vos lo que venís es trayendo una carga y una presión de responsabilidades que siempre recaía sobre los mismos. Entonces, un día fui, presenté una carta y me fui. Capaz que no fue de la mejor manera porque su yo hubiera ido a plantear la renuncia quizás no me hubieran dejado. Entonces, mandé una carta y presenté mi renuncia, ya te digo: inapelable.

¿Hoy sigue vinculado? ¿Va a ver espectáculos [de Eslabón]?

Sí, sí, sí, la amistad sigue, yo sigo yendo a ver las obras de mis compañeros. Pero lo que pasa es que el hecho de pertenecer a Eslabón entrás en una dinámica que te envuelve y estás muy metido adentro y después es difícil salir, ¿no?

Cuando fundó Fe-Minus en el 2011, ¿por qué decidió volver al teatro o entre 2006 y 2011 trabajó en otro teatro?

Sí, trabajé con otra gente [en un grupo] que se llamaba La Tramoya, con Germán Lema, Soraya Olivera, María de los Ángeles [Hernández], mi esposa, Daniel y Mariela Vilariño. Era el grupo que estaba conmigo. Hicimos un par de trabajos, creo, hicimos *Tres galanes en escena*, hicimos *Sombras en el parque* y no me acuerdo qué más. Hicimos dos o tres trabajos. Después el grupo también se fue diluyendo y surgió Fe-Minus, en 2011 creo que fue.

¿Y la Tramoya en qué período trabajó?

Y debe haber sido 2008 al 2011, por ahí.

¿Hoy Fe-Minus sigue activo?

No, no, no, en el grupo Fe-Minus había gente de Eslabón: Rosana Jozami, Susana Hernández, Leticia Tazzi, Marina Tresso [y] yo. Yo era el único que no era Fe-Minus (risas).

¿En qué año se disolvió?

Y trabajamos del 2011 al 2015 me parece.

¿Mientras estuvo en actividad, tanto La Tramoya como Fe-Minus, se relacionaban de alguna forma con Eslabón?

Sí, sí porque nosotros íbamos a ver los espectáculos de ellos y ellos iban a ver los nuestros. Nosotros generalmente trabajamos en la [Biblioteca y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral". Hicimos dos obras, *Palominas* de un [autor] chileno, hicimos *Crimina*l de Javier Daulte después hicimos *¿Cuánto vale una heladera?* de Claudia Piñeiro.

¿En la [Biblioteca y Espacio Cultural] Mistral trabajó con Fe-Minus, con La Tramoya o con ambos?

No trabajé con Fe-Minus, trabajé con Fe-Minus.

¿Y La Tramoya dónde trabajaba?

Ah, ensayábamos en varios lugares, ensayábamos en [la Cooperativa de viviendas] COVANCA, ensayábamos en el [Club] Liverpool, e

¿Y después las obras donde las presentaron?

En general la primera obra que hizo La Tramoya la ensayamos y la presentamos en el [Club] Liverpool, en la sala de arriba, que hay un gimnasio. Bueno, ahí armamos una linda salita y después la llevamos al interior, a Sarandí Grande, la llevamos a San José, la llevamos a la Sala de AEBU de Camacuá y Reconquista [(Montevideo)], la llevamos a la sala de la Asociación Cristiana de Jóvenes [(Montevideo)], había muchas salas sí. Y después la de "Los tres galanes en escena" la hicimos en el Politeama y no me acuerdo dónde más, bueno, no me acuerdo.

Desconozco en qué año se mudó de Canelones, ¿qué elencos teatrales existen hoy? Eslabón, obvio.

Mirá, no sé de otro que sea Teatro Eslabón. No, no, no conozco otro, sé que hubo gente reuniéndose, pero no sé si ahora están trabajando.

El más [cercano] es Pilares de Santa Lucía.

Grupo Pilares es de Santa Lucía.

¿Y qué salas existen [en la ciudad de Canelones?

Salas tenés la de Teatro Eslabón, la Politeama y el Teatro Lumière. Después como salas, sala (El entrevistado mueve las palmas de la mano de izquierda a derecha como seña del término *nada*). Después tenés la [Biblioteca y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral", que nunca tenía foco, tenías que llevarte los focos, la consola, los cables (risas). La [Biblioteca y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral" tuvo un pasado sumamente floreciente y nunca pudo levantar cabeza. Porque fijate tú que la [Biblioteca y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral", donde estuvo presente la señora Gabriela Mistral, la poeta, fue un fermental de lugar espacio físico donde la mujer tenía una predominancia importantísima. Mucho antes que el Feminismo que hablamos ahora. Y sin embargo, nunca pudo tener una sala aggiornada, un grupo de gente fermetal, nunca pudo tener... No sé, a veces viste pienso que la gente es la que frena un poco las instituciones, ¿no?

¿Por qué lo dice? ¿Tiene la misma directiva hace años? No conozco la [realidad] interna de la Biblioteca [y Espacio Cultural "Gabriela Mistral"].

Sí, tiene la misma directiva [desde] muchos años, por Comisión Directiva por Estatuto pueden ser solamente mujeres. Cosa que me parece bárbaro, pero no abre la cancha también a hombres que quisieran participar y sacar adelante la sala. De hecho, nosotros nos presentamos en la [Biblioteca y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral" con la actual Comisión Directiva, un proyecto de, para...

¿Nosotros Eslabón? ¿Nosotros Fe-Minus?

Cuando éramos Fe-Minus, cuando éramos Fe-Minus. Estábamos ensayando allí y con el Agrimensor Oscar Nóbile, el esposo de la Arquitecta Claudia González, que está en el Instituto Histórico de Canelones, se reúne allí. Entonces, armamos un proyecto para remodelación de la sala que era no me acuerdo eran 2.000.000 de pesos, se cambiaba escenario, piso, era todo el instrumental nuevo, se cambiaba la puerta del frente. O sea, se cambiaban las paredes, había todo un cambio brutal y no lo pudimos ganar, porque el Ministerio de Educación y Cultura nos dijo que "Ya se había puesto mucha sala en el Teatro Politeama". Pero igual hay que seguir insistiendo, ¿viste?

¿Se refiere a COFONTE?

No, no, no es por COFONTE. Es por el ministerio, pero es uno de los proyectos se llama Financiación para Reestructuración de Salas. Como, por ejemplo, acá en Maldonado se restructuró la sala de Pan de Azúcar que es preciosa. Era una antigua sala de cine y hoy el Cine Progreso cuenta con una sala de teatro muy bonita.

En [la ciudad de] Canelones el Cine Rodó ahora es un cotillón. En su momento era muy grande. Recuerdo de haber ido de pequeña al [Cine] Rodó, [en su última etapa], pero tengo recuerdo de la grandeza de esa sala.

Sí, porque después [estuvo] la Iglesia Pentecostal.

¿Qué otros institutos o centros culturales dictan talleres de teatro o de artes escénicas en Canelones?

Que yo sepa el Politeama, el único que está en condiciones, lo hizo, participé de muchos talleres en el Politeama. Me parece que contó con mucha gente, era cuando Leonel estaba en la [Dirección General] del Teatro, hicimos talleres de actuación, talleres de dirección, de gestión artística, de gestión teatral. O sea, hubo... Se impartieron talleres importantes.

¿Profesionales particulares existen que dicten clases de teatro, por ejemplo?

No, creo que no, no. Estaba la chica que está en la calle [Joaquín] Suárez...

¿Se refiere al Espacio Minga?

El Espacio Minga que me parece estuvo haciendo talleres, ahí. Pero ya te digo ahí no participé en el Espacio Minga.

¿Cuáles considera que son las fortalezas de Eslabón? ¿Y las debilidades?

Vamos a empezar por las debilidades. Creo que tiene un elenco muy corto, muy corto de cantidad. O sea, un elenco muy pequeño, últimamente vi que faltaban hombres. Eso parece que no, pero dificulta un poco a veces la elección del repertorio. Creo que es una de las debilidades, desde mi punto de vista, aprecio mucho a Leonel, somos muy amigos, pero creo que a veces recae mucho la responsabilidad sobre él, por lo menos los últimos años, no sé ahora.

¿La responsabilidad porque él la elige o porque se la designan?

Bueno, eso habría que preguntársela a él, habría que preguntárselo a él (risas). Entonces, creo que esas son debilidades. Y otra debilidad me parece que muchas veces le cuesta abrirse un poco a la comunidad canaria en un repertorio un poco más variado, quizá.

¿En qué sentido?

En el sentido de que muchas veces vos podés investigar, te puede gustar como elenco determinado título, pero está bueno a veces también un poco compartir el paladar con otro público que no es el que viene siempre. A ver si me explico, ganarte un poco el público que no viene nunca, ganártelo de alguna forma. Yo no digo que vayas a hacer un mamarracho, ni que vayas a hacer cosas que no te gustan, porque no. Pero sí me

parece que si tú no abrís un poco el abanico del repertorio a veces podés quedar preso de tu propia elección.

¿[A qué se refiere con] "títulos más triviales"?

De algo que en el medio de dos títulos puedas mechar algo comercial, que le pueda gustar a otro tipo de público que no viene nunca, nunca. La idea es justamente es arrimarlo para tener un poco más de afluencia de gente. Esas serían las debilidades. Ahora las fortalezas sí son muchas. Me parece que la experiencia, el hecho de tener una sala, no a propia del todo pero tener un espacio propio, porque la sala en realidad es de la curia. Eso le hace una debilidad, no es una fortaleza. Pero sí de tener un espacio propio, donde tú puedas ensayar, donde puedas reunirte con total libertad. Eso es una fortaleza. También me parece que el hecho de que pueda traer otros elencos como sé que han venido elencos de Montevideo a participar de la sala, así sea a porcentaje o no, pero eso también le da una continuidad a la sala que lo transforma en un referente. Porque si tú un sábado de noche querés ir a ver teatro y sabés que Eslabón quizás no tenga un título propio, pero está viniendo un elenco de Montevideo, o de la Costa de Oro, o algo, eso es una fortaleza. Y eso creo que es importante, ¿no?

¿Eso sucede o sería una oportunidad?

Creo que una cosa es la oportunidad y otra cosa es la fortaleza. La oportunidad es saber aprovechar las cosas que vienen con viento a favor, capitalizarlas. Pero las fortalezas están ya propias en los elencos, me parece que el elenco de Eslabón tiene gente como Patricia [Pereira], ya te digo, trabajé muy poco tiempo con ella, pero con Federico [Rodríguez], con Leonel [Dárdano], con Lucía [Montenegro], sí trabajé con ella, que me parece gente muy valiosa y a veces los elencos, o por lo menos los grupos, son fuertes en la medida que los integrantes son fuertes, y eso no es nada menor, ¿no? Después todo lo que hablamos, o sea... Te decía que también parte de la fortaleza es el respeto que se tiene del interior, el respeto que se tiene en Montevideo por Eslabón. Todo eso son fortalezas. Yo no [hago] un nombre de un día para el otro, me parece que eso lleva años de trabajo y eso es una fortaleza.

[Con] relación a las obras invitadas, sea de Montevideo, de La Costa o de otros lugares, ¿es algo que sucede generalmente o sería una oportunidad?

No, creo que es una buena oportunidad que se está aprovechando, porque Eslabón la está capitalizando. Porque si tú tenés una sala y no tenés un trabajo pronto, lo menos que podés hacer es abrir las puertas, invitar a un elenco y bueno eso es una gran oportunidad para seguir trabajando.

¿Y a espectáculos o grupos locales? ¿Es un espacio abierto a la comunidad?

¿A otros grupos?

De teatro ya [dijo] que no hay. Pero de folclore, de música.

Sí, sí. De hecho he visto muchas muestras de grupo de Teatro de Folclore de Gastón Damián [(El Recoveco Espacio Cultural)] donde si vos tenés un buen equipamiento técnico de audio y de luces, como tiene Eslabón (también lo tiene el Politeama, pero de otra medida), creo que sí está bueno que se aproveche el espacio. El espacio Eslabón siempre lo ha cedido, por supuesto cobrando siempre un pequeño canon para pagar la luz y el mantenimiento. No te olvides que ahí comenzó a trabajar, hace muchos años, en la década del 90, Bosquimanos Koryak, los famosos títeres de Canelones.

¿En Eslabón?

En Eslabón empezaron. Eran todos de Canelones.

¿Le alquilaban la sala a ellos?

No en aquel momento se la prestábamos porque nosotros no teníamos grandes apremios y eran muy gurises y no tenían un mango. Después Bosquimanos [Koryak] creció, viajó, creó fortuna y después se disolvió. Y hoy está volviendo a formarse y están ensayando en Eslabón también, el grupo de Federico Machín, [Fredy] Gulpio, [Ignacio] "Nachito" Córdoba. Creo que hay una chica de Eslabón [(Caren Sobrera)] que integra los actuales muñecos que se llama Gente Sin Nombre.

Sí, Gente Sin Nombre. ¿Es una compañía teatral [o solamente se dedica a los] títeres?

En realidad es de títeres, muñecos de títeres.

¿Es lo mismo que Bosquimanos [Koryak]?

Lo que pasa que los Bosquimanos [Koryak] lo integraban una cantidad de gente de Canelones, entre ellos Martín López y el hermano, que no me acuerdo ahora el nombre porque le decían "El Pulga", Machín, Gulpio, [Juan] "Juancito" Goncalvez. Bueno, ese grupo que recorrió el mundo y después se disolvió. Se quedó en Montevideo Martín López y el hermano, y en Canelones empezó a formarse con Federico, que es el dueño de la librería Lo de Pompona, creo que estaba ensayando en la casa de Federico. Gente Sin Nombre, el grupo que volvió a reunirse en Canelones y estaban ensayando en Eslabón. Porque como en Eslabón también lo integra Karen Sobera. Karen también integra ese grupo.

Es la vestuarista.

Es la vestuarista, también la técnica de muñecos, es la que maneja los muñecos.

¿Cuál [considera] que es la importancia de la figura de Leonel para Eslabón [con] relación a las producciones y a los demás integrantes? ¿Cómo los afecta?

Bueno, voy a hablar hasta donde yo estuve. Leonel, ya te digo, es el alma *mater* del grupo por liderazgo. Porque quizás sea el que tenga más experiencia de todos nosotros, fue el que me instó a mí a unirme a ese grupo de Teatro [de Canelones]. En ese sentido creo que es un poco el principal articulador de Eslabón. Ahora, también creo que cuando recaes en una sola persona mucha responsabilidad te puede volver en contra, yo no sé actualmente como es la figura de Leonel en Eslabón porque, ya te digo, hace 14 años que no estoy. Pero, ¿no sé si me explico? ¿Cuál es las fortalezas y debilidades que puede tener un líder en un grupo? Porque si uno lo ve desde el punto de vista funcional: es fantástico. Porque es la persona que conoce el rincón más recóndito de la sala hasta lo que se hizo en el año 88 y lo que hicieron el año pasado, lo sabe todo Leonel, tiene todo en la cabecita. Pero eso a veces conlleva a algunos perjuicios que pueden ser que todo recaiga sobre él y no eso no está bueno. A mí me pasó y yo no lo pude superar y me fui en el 2006. Porque los roles se van desgastando.

¿Esa sobrecarga puede llegar a generar un cansancio o cierto miedo a que tanta responsabilidad [volcada en una sola persona] afecte [a la organización] si un día se va, se enferma, no puede trabajar o cualquier otro motivo?

Creo que en el caso mío, me cansó mucho esa presión, el desgaste, porque me parece que lo bueno está en trabajar de alguna forma e irlo disfrutando simultáneamente. Y me pasaba que al final no lo disfrutaba porque tenía tanta presión arriba. No lo disfrutaba porque sentía siempre esa obligación, ese martirio de siempre tenés que cumplir, cumplir, cumplir y cumplir. ¿Cuándo llega el momento en que yo puedo disfrutar de algo? ¿Me explico? Ojo, a veces con las presiones de todas las personas en los grupos, ¿no? Yo creo que esto que me pasó a mí le ha pasado a un pueblo de gente, a mucha gente que se sintió presionada y ta'. Te dicen: "No, quiero trabajar con libertad y disfrutar lo que hago". Por eso me parece que está bueno tomar distancia en las cosas.

Cuando el grupo tenía más integrante, ¿esta "presión" no era tanta?

No, lo que pasa que cuando teníamos muchas éramos más jóvenes, éramos más para repartirnos las tareas y eso de alguna forma al rotar la tarea nos sentíamos un poco más aliviados. Porque no es lo mismo distribuir entre quince personas, que entre seis o siete, eso es inevitable. Es otro el desgaste.

Bueno, ¿algo que te haya quedado en el tintero que quieras agregar, que te parezca interesante contar?

No. Lo más importante creo que [es el hecho de que] Eslabón formó parte de un trozo de mi vida muy importante para mí. Así como les habrá pasado a otros compañeros, estoy hablando desde mí. Creo que sí fue un mojón importante, prácticamente, no sé, pero 22 años que significaron mucho, porque 22 años en la vida de una persona es mucho. Yo creo que eso te marca, te marca mucho porque hoy por hoy yo estoy trabajando acá en Piriápolis y me doy cuenta de que importante fue mi pasaje por Eslabón, cómo aprendizaje, por ejemplo. Yo a veces trabajo con gente acá que se preocupa porque el almohadón no es cómodo, porque no le gusta la silla o porque tiene que barrer y no le gusta, ¿viste? O porque se cansa mucho trabajando para el elenco independiente. Y creo que uno dio mucho de la vida de uno para el teatro independiente. Entonces, uno viene acá y se encuentra con que gurises, que les queda mucho por hacer, es parece una carga, [es] porque no han laburado.

En ese sentido otros entrevistados han dicho que Eslabón es una gran escuela y además de una gran familia, ¿usted opina lo mismo?

Sí, sí, sí. Porque en todas las familias vos pasás bien, disfrutás, te divertís y también hay quilombo, como en todos lados, digo, nadie lo puede negar. Pero yo hacía referencia a todo lo que significó para mí, porque hoy voy a trabajar con un grupo que estoy trabajando en forma independiente y me doy cuenta quién tiene experiencia y quién no. Porque notás que no solamente no saben sino que no proponen, les cuesta, están esperando que hagan lo que tú le digas, y no. Digo, a mí lo que me enseñaron era que había que proponer, moverte, laburar, crear, proponer cosas. Todo eso son años de trabajo.

Muchísimas gracias por su tiempo

Por favor

8.10.3.3. Entrevista a Rosanna Ligüera

Vínculo con la organización: exmiembro de Teatro Eslabón

Fecha: 18 y 19 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de esta entrevista fue conocer la experiencia y el vínculo con Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció se utilizó un formato virtual dado que la entrevistada vive en Montreal (Canadá). La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía Messenger y responderlo a medida que disponía de tiempo libre. Posteriormente, se elaboraron repreguntas, se identificaron con la aclaración "(repregunta)" y ubicaron en el documento tras la pregunta que generó consulta con el objetivo de facilitar la lectura.

¿Cuál es su vínculo con Eslabón?

Fui integrante de Teatro Eslabón [durante] 10 años hasta que me fui [del] Uruguay, ya hace 18 [años] que vivo en Montreal.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Creación y trabajo colectivo, valoración y estudio de textos. Incursionar en diferentes áreas: expresión corporal, canto, etcétera.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Ser profesional en el marco teatral es algo personal. En la época en que estuve en el teatro no era muy valorado en esos tiempos.

¿Cómo definiría el Teatro Eslabón?

Es una familia en la que todos tienen sus puntos de vista y opinión.

¿En qué año se unió al elenco de Teatro Eslabón? ¿Qué le llevó a hacerlo?

[Me uní en] 1993, siempre me encantó el teatro.

¿En qué año se alejó del elenco estable de Teatro Eslabón? ¿Cuál fue la causa principal?

[Me fui en] 2003 [por] migración a otro país.

Actualmente continúa en contacto con los miembros del grupo, ¿de qué forma?

Estoy en contacto permanente y cuando viajo a Uruguay voy a ver ensayos.

¿Qué significa para usted Teatro Eslabón?

Es un lugar donde uno aprende mucho como persona, como artista y ser humano.

Alguno de los entrevistados expresaron que Eslabón es una familia, ¿usted lo sintió así cuando formó parte? Si fue así, ¿por qué? ¿Aún lo siente de esa forma hoy?

(La entrevistada no contestó)

Alguno de los entrevistados expresaron que Eslabón representa para ellos una escuela, ¿usted lo sintió o lo siente así? ¿Por qué?

Sí, es una escuela de vida.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior? ¿Y en Montevideo? ¿Y en el exterior del país? Cuando habla en su actual país de residencia sobre Eslabón, ¿lo conocen?

Eslabón es reconocido en Uruguay y es respetado el nivel que se tiene en cada representación. Ha salido también fuera [del] Uruguay. Acá en Canadá no lo conocen a menos que sea uruguayos.

¿Cuáles considera que son las fortalezas de Eslabón? ¿Y las debilidades?

Las fortalezas son el amor a lo que se hace, el aprender todo lo nuevo, los talleres, los diferentes desafíos.

¿Y las debilidades? (repregunta)

(La entrevistada no responde)

¿Cuáles son los valores de los integrantes de Eslabón?

Respeto, amistad, solidaridad, tolerancia, empatía

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel Dárdano en Eslabón?

Leonel es un muy buen director y una persona que conoce y sabe mucho de arte, sus ideas uno no las llega a conocer [hasta] el proceso, eso es muy interesante, porque mientras se improvisa o se hacen lecturas uno no sabe que es realmente lo que está en su mente. Y es sorprendentemente. Es una gran persona Leonel. Espero te sirva de ayuda. A las órdenes. [Te comento que] el 11 de abril [de 2021] estrenan una nueva obra, un espectáculo que se suspendió debido a la pandemia.

Gracias por sus respuestas, Rosanna

8.10.3.4. Entrevista a Irinia Cuello

Formación, profesión y cargo: bailarina, docente y fundadora de Espacio Minga

Fecha: 6 y 7 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de esta entrevista fue conocer el trabajo del Espacio Minga y el vínculo con Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar. Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Espacio Minga y Minga Casa son lo mismo o existe alguna diferencia? ¿Cómo definiría a Espacio Minga?

En realidad el lugar se llama Espacio Minga, pero como [Facebook] no nos dejaba poner [la palabra] *espacio* en ese entonces [para crear la *fanpage*] tuvimos que ponerle *casa*. Es un centro cultural.

¿Quiénes integran Espacio Minga? ¿Qué formación tienen?

Está integrado por mi pareja, mi hijo y yo que somos los gestores. Lucía Repetto ayuda en la gestión, docentes, artistas y alumnos. Mi pareja psicólogo y todos los docentes, incluyéndome, tenemos formación académica, cada uno en su rubro.

¿Qué cantidad de espectáculos/muestras producen al año? ¿De qué disciplina son?

Minga tiene dos ramas la educativa y la profesional. En cuanto a la educativa, hay una [muestra] más importante que es la anual de los alumnos. Y después participan de invitados en diferentes eventos, serán unas seis a diez veces al año. En cuanto a la [rama] profesional, que es de danza, son más cantidad de veces. Básicamente de danza, algunas de teatro y plástica, más que nada.

¿En qué escenarios o espacios desarrollan sus espectáculos o muestras?

En [Complejo Cultural] Politeama.

¿Qué duración y costo tienen los talleres?

Variados, hay talleres anuales o puntuales. Y los costos varían bastante según la disciplina, la cantidad de veces a la semana y [la] duración.

¿Cuentan con sistema de asociados? Si es así, ¿qué valor tiene la cuota? ¿Qué beneficios ofrecen?

No contamos con ese servicio.

¿Qué significa ser independiente en arte?

Bueno, ja, ja. Es un tema bastante complejo, pero creo que, a grandes rasgos, [es] básicamente no ser mantenido o subsidiado por el Estado. Aunque también influyen otras cosas.

¿Qué otros aspectos influyen en la definición de independiente?

En realidad, sería básicamente que no dependa de organismos del Estado y que tenga sus propias normas, pero no sé si eso quita o no que pueda recibir beneficios de este, no tengo tan claro eso.

¿Qué significa ser profesional en arte?

Creo que en primer lugar, al igual que en el resto de las cosas, la formación, aunque no es condición suficiente. Después, la seriedad y compromiso con la cual te involucres en tu rama o disciplina, el continuo estudio, etcétera.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Qué facilidades o dificultades supone?

Creo que es posible vivir del arte pero no de la obra de arte en sí. O al menos muy pocas personas pueden hacerlo. Ser docente de arte no es específicamente ser artista, ahí podés vivir del arte, pero [no] de tu obra de arte no sé si se entiende. Dificultades: el arte está devaluado, poco apoyo estatal y en políticas públicas, [está] devaluado socialmente.

¿Qué organizaciones culturales (teatros, centros culturales, espacios culturales, salas, centros sociales) existen en la ciudad de Canelones?

Varios, muchos, capaz se me pasa alguno: Museo [Histórico Departamental "Comandante Juan] Spikerman", Museo [Arqueológico "Profesor Antonio] Taddei", [Complejo Cultural] Politeama y [Teatro] Eslabón, Biblioteca [y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral", [El] Recoveco [Espacio Cultural], [Complejo Cultural Lumière], Club Social [Canelones], [Centro Cultural Canelones]-[ex] EMAO. Organizaciones seguro [existen] muchas que en este momento no me doy cuenta. [También, la] Asociación de Jubilados [y Pensionistas de Canelones].

¿Cómo se comporta a nivel de consumo cultural la población de la ciudad de Canelones? Edad, sexo, frecuencia de asistencia a espectáculos, gustos e intereses, consumo local o montevideano. ¿Cómo trata al artista local?

Bueno, creo que ha ido mejorando muchísimo en los últimos tiempos. Depende la actividad, algunas tienen mayor concurrencia, otras no tanto. Un poco apoya dependiendo de la actividad, claro que en muchos casos prefieren [lo] no local.

¿Qué actividades o disciplinas tienen mayor concurrencia local y cuáles prefieren productos no locales?

Las actividades gratuitas tienen mayor concurrencia. Cuando son, por ejemplo, en teatros pagás [la entrada], si hay menores sí tiene mucha concurrencia. Si [son] obras locales donde se cobra [entrada] tienen poca [concurrencia]. No así, por ejemplo, si vienen obras del Sodre o de otras cosas.

¿Cómo definiría el Teatro Eslabón?

Un referente cultural en la ciudad.

¿Es Eslabón un espacio cultural abierto a la comunidad? ¿Por qué?

Creo que sí porque está continuamente en contacto con la comunidad tanto artística como cultural y educativa.

¿Cuáles considera que son las fortalezas de Eslabón? ¿Y las debilidades?

La fortaleza es la infraestructura. La debilidad, no conozco la gestión.

¿En qué sentido no conocer la gestión representa una debilidad?

Creo que eso es más interno de cada institución. Aunque a veces se pueda ver reflejado. No sé. En el caso de [Espacio] Minga, conozco nuestras debilidades en cuanto a la gestión. Por ejemplo, en cuanto al sustento económico de nuestro espacio tenemos una gran debilidad, pero eso no sé si se refleja para afuera. Tal vez la gente piense que es muy redituable y no es así, ja, ja, ja.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Creo [que] como referente cultural.

¿Consideran que Eslabón es competencia de Espacio Minga? ¿Por qué?

No, son dos espacios bien diferentes que en todo caso pueden complementarse.

Cuando debió elegir una sala para espectáculos de Espacio Minga, ¿qué lo llevó a elegir Eslabón en lugar de otras?

Su infraestructura es ideal para ciertas actividades.

Como artista que ha utilizado la sala de Eslabón, ¿cuál ha sido su experiencia? ¿Qué ventajas o comodidades tiene? ¿En qué aspectos podría mejorar?

Mis experiencias han sido bárbaras, creo que tiene todas las comodidades necesarias para la capacidad del teatro. En este momento no sabría decir que debe mejorar.

¿Considera que Leonel Dárdano, el director artístico, tiene influencia en Eslabón? Si es así, ¿qué impacto considera que tienen en los demás integrantes y en las producciones?

No sé, me basó en percepción, pero creo que sí que tiene gran influencia, supongo. No tengo idea del impacto que puede tener en los demás, supongo que es un referente importante para los demás.

¿Pensó alguna vez en formar parte del elenco de Eslabón? ¿Por qué?

Nunca pensé porque nunca se me ocurrió.

Muchas gracias

A las órdenes, saludos

8.10.3.5. Entrevista a Gastón Damián

Formación, profesión y cargo: bailarín y gestor cultural de El Recoveco Espacio Cultural

Fecha: 15 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de esta entrevista fue conocer el trabajo de El Recoveco Espacio Cultural y el vínculo con Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Por qué El Recoveco se define como un centro cultural?

El Recoveco se define como ¨espacio cultural¨ con la intención de entenderlo como un lugar donde la cultura está presente, donde pasa, se queda, sigue, y luego vuelve. Un espacio donde la cultura fluye; danza, música, artes visuales, literaturas, ideas, ideologías, cabeza, conversa, mucha conversa con la barra. No es centro, porque la cultura no se debe de centralizar en ningún lugar ni persona, la cultura está siempre presente, a lo sumo a veces tratamos de que fluya en mayor frecuencia en algunos espacios para facilitar su acceso a todos y todas. Sin jerarquías, de manera horizontal.

¿Quiénes integran El Recoveco? ¿Qué formación tienen?

El Recoveco lo integramos todos y todas los [y las] que pasan por allí, docentes, [alumnos y alumnas], ponentes, público, los que lo arreglan, los que aportan y/o colaboran en cada instancia que se sucede, siempre necesitamos de [todos y todas]. En

este caso me toca la gestión y coordinación, y diferentes bailarines con más recorrido y trayectoria dentro del espacio se acoplan a las clases conmigo.

¿Qué cantidad de espectáculos producen al año? ¿De qué disciplina son?

Producimos una muestra semestral (en el 2019 hicimos seis funciones en Teatro Eslabón), una Muestra Anual (dos funciones en el teatro Politeama), ensayos abiertos al aire libre a la comunidad, cierres de año al aire libre en el recoveco, y otros que surjan a necesidad. Por lo pronto, entre seis u ocho funciones por año. La mayoría de danza. También realizamos en 2017 y 2018 un ciclo de autores, destinado a la música. También se han sucedido obras de teatro para niños.

Me comentó en el contacto anterior que cuentan con un escenario, ¿qué capacidad, en circunstancias comunes, tiene la sala/espacio donde está el escenario?

Nuestro escenario es nuestro espacio de clase, es un tanto alternativo, pero con condiciones técnicas para la danza muy específicas (piso flotante y dimensiones), pero dadas las condiciones de espacio para el público se hacen producciones de poco público cuando es danza. Si es música (por utilizar menos espacio la capacidad del público aumenta).

¿El escenario y sala lo utilizan únicamente para sus actividades o también lo alquilan a terceros?

Por el momento el espacio no se alquila, solo se pide un aporte para sobrevivir costear gastos básicos.

¿Cuentan con sistema de asociados? Si es así, ¿qué valor tiene la cuota? ¿Qué beneficios ofrecen?

No tenemos socios, si alumnos que abonan una cuota, y muchas situaciones de becas parciales y totales.

¿Qué significa ser independiente en arte?

La independencia en el arte es primordial. Para nosotros es todo. Ser y hacer libremente con [todos y todas] sin ataduras ni restricciones. Cuando queremos y como queremos.

¿Qué significa ser profesional en arte?

Ser profesional en el arte se puede ver desde dos dimensiones diferentes: el "cómo" y la "finalidad". El "cómo" tiene que ver con el "encare", con lo metodológico, con la seriedad, con la planificación, con la calidad. La ¨finalidad¨ tiene que ver con lo económico, si se hace para vivir económicamente de él, por *hobby* u otra... Se puede ser profesional en el cómo sin serlo en su finalidad.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Qué facilidades o dificultades supone?

Sí, es posible vivir del arte en el Uruguay. Seguro son los menos. Seguro depende de a qué rama del arte. En el Uruguay existe una única compañía de danza profesional que vive del arte: el Ballet [Nacional] del Sodre. Todas las demás son *amateur* con intención de vivir de ello. En música hay más posibilidades, el público uruguayo consume más música y paga por ello. Hay un sin fin de análisis para este tema y rinde para un apartado completo. En suma, vivir del arte es posible, en nuestro país muy, muy, muy difícil y privilegio de unos pocos.

¿Qué organizaciones culturales (teatros, centros culturales, espacios culturales, salas, centros sociales) existen en la ciudad de Canelones?

Hay varias, nombro las que recuerdo ahora: Teatro Eslabón, Teatro Politeama [(Complejo Cultural Politeama)], Casa Minga, [Centro Cultural Canelones ex] EMAO, Sala Lumière, El Recoveco Espacio Cultural.

¿Cómo se comporta a nivel de consumo cultural la población de la ciudad de Canelones? Edad, sexo, frecuencia de asistencia a espectáculos, gustos e intereses, consumo local o montevideano. ¿Cómo trata al artista local?

Te lo resumo de la siguiente manera: si se presenta una obra de mediano calibre (en términos comerciales), en el teatro Politeama va poca gente, si la misma obra va a Montevideo, concurrirán una veintena de personas (mínimo) a verlas desde Canelones a Montevideo. Es complejo. El Recoveco y Compañía Contradanza (el elenco estable mayor de nuestro espacio), ha logrado con el correr de los años y grandes producciones en sus espaldas lograr formar un público que sigue al grupo. Pero esto no es una tarea fácil. Hoy por hoy no alcanza con la obra, o el espacio, es decir, hay artistas de gran calibre que llenan una sala por si solos, pero para que suceda en otros, es necesario transitar espacios vivos, con personas que van y vienen día a día. Un ejemplo, vino Mandrake Wolf al Teatro Politeama [(Complejo Cultural Politeama)] en el 2018, entrada libre, concurrieron diez personas a lo sumo. Vino luego, el mismo año al Recoveco, entrada con costo, fueron más de cincuenta personas. El Teatro Politeama [(Complejo Cultural Politeama)] es grandilocuente, pero no hay energía viva, la cultura no fluye, las personas no lo viven, no lo transitan, es una zona lejana. En el recoveco pasan cosas, transitan más de 60 familias por semana. El concepto de espacio cultural ha cambiado.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

La imagen de un teatro y un colectivo con mucha trayectoria, constante, tenaz y con grandes trabajos en su haber. En lo personal admiro su trayectoria, metodología y producciones. Son un referente artístico y colectivo.

¿Cuáles considera que son las fortalezas de Eslabón? ¿Y las debilidades?

Sus fortalezas son la permanencia y la calidad artística. Ah, ¡y su sala propia! Sus debilidades: aumentar la gestión de la sala, expandir a obras de otras áreas (danza, música, etcétera), generar ciclos, temporadas, gestionar desde la sala, no solo desde lo que llega a ella. Pero te vuelvo a decir, son referentes para mí.

¿Es Eslabón un espacio cultural abierto a la comunidad? ¿Por qué?

Sí, todos pueden concurrir. Pero creo se gestiona más en función de la participación de los artistas locales que lo necesitan que para una participación activa del público local de todas las generaciones, posibilidades económicas, etcétera.

¿Consideran que Eslabón es competencia de El Recoveco? ¿Por qué?

No lo consideramos competencia. Lo consideramos un aporte a la movida cultural. Enriquecimiento para el público, posibilidad para los artistas. Una gran posibilidad de utilizar la sala para nosotros, de hecho lo hacemos y tenemos una gran relación.

Como artista que ha utilizado la sala de Eslabón, ¿cuál ha sido su experiencia? ¿Qué ventajas o comodidades tiene? ¿En qué aspectos podría mejorar?

Las ventajas son su accesibilidad para nuestra producción, la capacidad de sala (nos gusta mucho ese tipo de salas), y sobre todo el buen trato de su equipo. Podría mejorar en agrandar la capacidad de camarines. Justamente, para la danza, necesitamos mucho espacio escénico y detrás de escena, por esto Eslabón no es nuestro ideal en condiciones técnicas, pero disfrutamos mucho de las funciones allí y adaptamos las obras para ello.

¿Considera que Leonel Dárdano, el director artístico, tiene influencia en Eslabón? Si es así, ¿qué impacto considera que tienen en los demás integrantes y en las producciones?

No he estado tan dentro del colectivo para valorar esto al detalle y/o con claridad. Pero si desde ya, puedo decir que trabajar al lado de un referente del teatro nacional como lo es Leonel, seguro influye de forma altamente positiva en aquellos que lo rodean. Es mucho conocimiento el que circula por allí, mucha experiencia, y sobre todo, la capacidad de sostener el colectivo durante tantos años, de forma dinámica claro, así, allí están en el tapete del teatro del interior año tras año. Cada logro, cada reconocimiento

que recibe Teatro Eslabón, cada buena puesta en escena, es producto del trabajo colectivo, del aporte de todos, y siempre, ayuda y mucho, la guía de un buen director.

8.10.3.6. Entrevista a Adriana González

Formación, profesión y cargo: productora e integrante del grupo Gente Sin Nombre
Fecha: 19 de enero de 2021
Formato: virtual (oral)
Comentarios: El objetivo de esta entrevista fue conocer el trabajo del grupo Gente Sin Nombre y el vínculo con Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.
Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Ser independiente en el marco de lo teatral, a mi entender, es cuando no formás parte de ningún elenco oficial público de teatro, llámese Comedia Nacional. En general pueden ser grupos más o menos estables, elencos más o menos estables, de colectivos más o menos estables. Hay grupos que se juntan para la ocasión y hay otros que integran alguna compañía, incluso con local propio, y bueno, de mayor o menor dimensión.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Y bueno, ser profesional en el marco de lo teatral implicaría que tu principal actividad sea el teatro y que tus ingresos principales vengan de ahí.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay?

Depende, depende si lográs hacer económicamente rentable distintas disciplinas, como productora cultural podés sí tener ingresos de distintas disciplinas artísticas. No es fácil, para un actor no es fácil, pero hay gente que lo hace. El tema es como cada uno vive, Ahora hay como una… ha habido previo [al Covid-19] ciertos lugares como el Sodre, como el propio [Teatro] Solís, muchos organismos públicos que tienen distintas infraestructuras y que han dado trabajo a mucha gente de la cultura.

¿Quiénes integran Gente Sin Nombre?

Quienes integran Gente Sin Nombre [son] Juan Goncalvez, Sergio Gorfaim, Federico Machín, Fredy Gulpio, Tacuabé Rocca, [Caren] Sobrera, Nicolás Sánchez y Adriana González, [quien te escribe].

¿Alguno de sus miembros forma o formó parte de Eslabón?

Entiendo que no, quién trabaja en Eslabón es [Caren] Sobrera.

¿Qué formación tienen [los integrantes de Gente Sin Nombre]?

La formación que tienen… hay de diversas disciplinas. Tenés un actor, con formación actoral y trabajo actoral de hace 20 años, que es Sergio Gorfaim. Luego tenés a algunos integrantes que han tenido formaciones diversas, hay un maestro en el elenco, hay una estudiante de arquitectura, que es [Caren], y luego tenés varios integrantes formados en investigaciones personales y todo lo que tiene que ver con manipulación de muñecos. Y en la parte circense, en el caso de Tacuabé, también. Pero bueno, si te interesa, te puedo mandar los [*curriculum vitae*] de cada uno, eso decime y yo te lo mando por *mail*.

¿Qué cantidad de obras producen al año? ¿Son siempre de títeres?

Bueno, en principio desde que se formó el grupo… Si bien hay cuatro integrantes que formaron parte de Bosquimanos Koryak, tres de ellos [fueron parte] desde su inicio hasta que desapareció Bosquimanos Koryak. Desde que retomaron el contacto entre ellos para hacer alguna obra con otros más, porque en realidad ves que [en Gente Sin Nombre] somos unos cuantos. Hace un par de años que se empezó a armar esta obra que se llama *Vida en tres cuadros* y por el momento es la obra que tiene el grupo. Algunos integrantes tienen otras actividades. No, no solo trabajan en este grupo, hay algunos que trabajan dando talleres, siendo tramoyistas en el [Teatro] Solís, en el Sodre o trabajando en algunas otras actividades. También haciendo actividades particulares, digamos, pero como grupo es la única obra.

¿Dictan cursos o talleres?

A nivel de grupo en sí aún no. A ver, a nivel de grupo en sí, hubo un taller hace un tiempo para adolescentes de Bachillerato "Artístico", ahora estamos armando otro para presentar en la Universidad de México (la UNAM), pero en sí los talleres que ha habido, sin ser esos, son particulares. Algún integrante da algún taller, pero no como colectivo [sucede] eso que te acabo de decir.

¿Cuentan con sala propia? ¿Dónde se ubica? Si no es así, ¿dónde ensayan y dónde se presentan?

Bueno, no contamos con sala propia. El [Teatro] Eslabón ha sido un poco la casa propia, porque si bien los ensayos en general no han sido ahí, muchos sí han sido ahí en su momento, la obra se estrenó ahí también y muchas veces ensayamos para la circulación de la obra que hemos hecho en el Teatro El Galpón, hemos hecho en el [Centro Cultural] Florencio Sánchez y ahora vamos a circular con Fortalecimiento de

las artes por varias salas de Montevideo, por ejemplo, la Sala Verdi, la Sala "Atahualpa [del Cioppo" creo. No, no es la "Atahualpa [del Cioppo"] es la del Teatro Peñarol, ahora no me acuerdo el nombre. Al [Centro Cultural] Florencio Sánchez nuevamente vamos a ir. [Existe] una cantidad de salas que todavía no las hemos hecho por el tema del [Covid-19]. En lo concreto hemos estrenado en [Teatro] El Galpón [y] en Eslabón. Luego tuvimos una pasada por la temporada a puertas abiertas del [Teatro El] Galpón y también en el [Centro Cultural] Florencio Sánchez. Y luego, cuando se habiliten las funciones municipales, vamos a circular por esas otras salas.

¿Cuentan con sistema de asociados? Si es así, ¿qué valor tiene la cuota? ¿Qué beneficios ofrece?

No, no tenemos sistema de asociados,

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones? ¿Y en el interior? ¿Y en Montevideo?

Bueno, entiendo que el [Teatro] Eslabón es como un ícono en la ciudad de Canelones y del interior en general, como un espacio de teatro independiente. [Igual] no entiendo mucho la pregunta. ¿Qué imagen? ¿Imagen en qué sentido? No sé, medio difícil [de responder]. Es considerado una de las salas del teatro independiente de Canelones y del interior. Pero no sé a qué te referís cuándo decís *imagen*.

¿Cuáles considera que son las fortalezas de Eslabón? ¿Y las debilidades?

Bueno, las fortalezas es que es un teatro que tiene un espacio, que ayuda al teatro independiente que le da un espacio. Yo qué sé… debilidades puede ser que tiene una sala pequeña. Pero depende, ¿debilidades y fortalezas para qué? Para nuestra obra fueron fortalezas las que tuvo el [Teatro] Eslabón, porque [nuestra] obra [aspiraba] a no muchas butacas por el tipo de obra. Así que no, no nos resultó muy débil. En realidad fortalezas y debilidades depende para qué. Si es para grandes espectáculos sí, es una debilidad, si es para [espectáculos] pequeños no [lo es]. Si es para gente de Montevideo, es lejos y si es para… Bueno, ahí no sé, debería saber qué querés decir cuando hablás de *fortalezas* y *debilidades*.

¿Es Eslabón un espacio cultural abierto a la comunidad? ¿Por qué?

Bueno, ahí entiendo que sí, que es abierto en el sentido que no discrimina, en ningún sentido. Excepto para, [como] ya te dije, con el tema de la capacidad del aforo. En estos momentos [de pandemia] es más complejo y necesitaría de pronto algún tipo de arreglo y de mantenimientos, quizás.

¿Qué otros grupos teatrales o salas existen en la ciudad de Canelones?

Bueno, tengo conocimiento que está el [Complejo Cultural] Politeama. Pero bueno, yo no soy de Canelones, y sí soy del departamento de Canelones, porque estoy en Solymar, pero no conozco la interna de la ciudad de Canelones. En cuanto si existe otra salita chica, no la conozco. Eso tendrías que preguntarle a alguno de los otros integrantes, que son todos de Canelones, la mayoría. Quizás ellos te las podían haber contestado mejor, por eso lo había delegado en ellos, pero se les complicó y no han podido [contestarte]. En todo caso podés preguntarle a [Caren] Sobrera que es o en Eslabón mismo, [Caren] trabaja ahí. Bueno, por aquí mis respuestas. Lamento la demora, yo no era la persona indicada para hacer esta [entrevista] pero por lo menos tenés algún material. Bueno, mucha suerte, chau.

Muchas gracias

8.10.3.7. Entrevista a Leandro Trasante

Formación y profesión: actor canario, arrendatario de sala y espectador de Teatro Eslabón

Fecha: 19 de diciembre de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de esta entrevista fue conocer las características del teatro independiente el teatro del interior y la ciudad de Canelones, y conocer la visión de un artista canario que ha presentado espectáculos en Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

En lo personal uno se lo busca también, te mueves por tus propios medios gestando tu propio trabajo. Siempre traté de hacer lo que me gustaba y de la forma que me [agradaba] más. Como actor cómico me pasa eso. Busqué una manera de escribir mis propios textos y ponerlos en escena de la manera que al público le [gusta] y [disfruta]. Cuando uno trabaja solo en el escenario desde la escritura, la dirección, hasta la puesta en escena tenés cierta libertad.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Significa disfrutar de lo que estás haciendo. Todo actor que se sube a un escenario tiene que hacerlo de forma profesional e ir mejorando función a función, escuchando críticas, buscando la perfección y también tener cierto espíritu que te lleve a la satisfacción de que lo estás haciendo. Uno trabaja con la alegría de la gente y tengo que saber que cada persona que paga una entrada para verme está invirtiendo algo de su tiempo para escucharte y ver qué le brindas. Entonces, creo que es muy importante ser profesional a la hora de hacer teatro.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y en las artes escénicas precisamente?

En mi caso particular no vivo de la actuación. Soy profesor de Geografía en [Educación Secundaria] y estoy culminando mi carrera para recibirme de docente. No creo que sea imposible, ya que hay varios colegas que viven del teatro y del arte en general, pero sí te digo que es bastante difícil. No es siempre un éxito el teatro, hoy tenés 300 personas a sala llena y mañana van cuatro… Hay que estar preparado para un gran éxito y también saber que puede ir muy poca gente.

¿Cómo definiría el Teatro Eslabón?

El Teatro Eslabón es muy importante para mí y para la ciudad en donde vivo [(Canelones)]. Es la institución en donde [comencé mis estudios teatrales] con 8 años de edad y luego [presenté] la mayoría de mis espectáculos. Lo defino como una sala múltiple, se exhiben espectáculos teatrales de todo género y también *shows* musicales en muchas oportunidades. Es una sala que tiene talleres de formación artística y está conformado por un equipo excepcional de actores y directores de primer nivel.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Toda ciudad tiene que tener una sala teatral, un lugar donde la expresión artística tenga su espacio cultural para desarrollarse y creo que el Teatro Eslabón ha generado, a lo largo de estos 36 años, ese tipo de imagen. Ha puesto al arte teatral en un lugar importante tanto a nivel local como nacional.

¿Cuáles considera que son las fortalezas de Eslabón? ¿Y las debilidades?

Creo que como equipo tienen un elenco conformado por los mismos actores dentro de la sala desde hace muchos años y también un director que ha dirigido casi todos sus espectáculos, ahí han demostrado ser un elenco sólido y bueno a la hora de trabajar. Es una sala muy abierta que recibe todo tipo de espectáculos, en mi caso como actor y comediante me han recibido de la mejor manera y han puesto sus instalaciones a mi

servicio cada vez que presento un *show* en la sala. Si lo miro desde otro punto, quizá sería bueno que con su elenco presenten una más variada gama de espectáculos y que incursionen en otros géneros teatrales como la comedia musical, el humor más directo con el público y también hacer circular el elenco con diferentes actores locales. Pero en fin, son una sala teatral con más de 30 años apostando al arte local y que siguen vigentes aún a pesar del año difícil que está pasando el teatro nacional.

¿Considera que Leonel [Dárdano], el director artístico, tiene influencia en Eslabón? Si es así, ¿qué impacto considera que tienen en los demás integrantes y en las producciones?

Con Leonel nos conocemos hace un tiempo largo, hace muchísimos años que integra el Teatro Eslabón, no sé específicamente cuanto tiempo. Creo que en toda institución artística un director tiene gran influencia sobre el elenco. Cada director tiene una visión diferente y tiene una forma distinta de dirigir a un elenco, cuando uno asiste a ver un espectáculo al Teatro Eslabón dirigido por Leonel, conociéndolo, ya sabe más o menos lo que va a ver. Particularmente Leonel fue mi profesor de teatro durante 4 años en la Escuela Municipal de Artes y Oficios (EMAO) [(actual Espacio Cultural Canelones)] y tengo los mejores recuerdos de todo ese tiempo que aprendí viéndolo dirigir y dirigiéndome junto a todos mis compañeros en obras que hicimos.

¿Es Eslabón un espacio cultural abierto a la comunidad? ¿Por qué?

Sí, es un espacio abierto totalmente. Como hablamos anteriormente la sala recibe espectáculos de toda índole artística, desde *shows* musicales con bandas, cantantes solistas, exposiciones de cuadros, obras teatrales de todo género, etcétera. Es una sala que tiene un impacto muy grande en la sociedad. Toda la población [de la ciudad de Canelones] conoce Eslabón y a sus integrantes.

Como artista que ha utilizado la sala de Eslabón, ¿cuál ha sido su experiencia? ¿Qué ventajas o comodidades tiene? ¿En qué aspectos podría mejorar?

Sí, utilicé muchas veces la sala para mis espectáculos. Mi experiencia siempre fue excelente. (...) Para lograr que el público se vaya de la sala y vuelva otra vez a verme todo tiene que jugar a favor del actor que se para en escena, desde las luces, el sonido, la calefacción de la sala, la comodidad de las butacas y el camarín, también. El camarín es el lugar donde el actor pasa uno de los momentos más importantes antes de salir a escena. Para el desarrollo de mis espectáculos está genial la sala, no puedo criticarle nada.

¿Pensó alguna vez en formar parte del elenco de Eslabón? ¿Por qué?

Sí, lo pensé muchas veces y también me han invitado a ser parte del elenco. Por una cuestión de tiempos no he formado parte del equipo, uno anda en muchas cosas en el día a día y es preferible decir "no" a algo antes de formar parte [que] no poder cumplir debidamente con lo que demanda ensayar una obra teatral y ponerla en escena. Me encantaría formar parte del elenco, ya que uno se formó en actuación en general. (...) Uno básicamente ha transitado varios géneros y le gusta siempre volver a trabajar la cuarta pared.

¿Qué organizaciones culturales (teatros, centros culturales, espacios culturales, salas, centros sociales) existen en la ciudad de Canelones?

En Canelones principalmente está el Teatro Eslabón, luego tenemos el Complejo Cultural Politeama que es el escenario mayor departamental donde también he trabajado en varias oportunidades, la [Biblioteca y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral" y el Complejo Cultural Lumière. También hay espacios de formación artística como [Espacio] Minga y muchos grupos de personas que se dedican a la actividad artística en general. Por ejemplo, el Liceo [Departamental N.º 1] "Tomás Berreta" siempre tuvo su elenco teatral (además de los bachilleratos "artísticos" que siempre muestran sus actividades) y el grupo de cine Aqua Films que hace varios años que funciona produciendo cine local de excelentísima calidad.

Cuando debió elegir una sala para su espectáculo, ¿qué lo llevó a elegir Eslabón en lugar de otras?

Lo que pasó con el Teatro Eslabón en particular fue que en 2016 me llamaron para presentar un espectáculo de mi autoría, ya que hicieron un ciclo de "comedia *stand up*" en la sala. A partir de ahí, siempre seguí presentando mis *shows* en el teatro hasta la actualidad. Lo que particularmente me gusta es la calidez de la sala, no es una sala gigante, tiene 70 y pico de localidades lo cual te acerca más al público y la comunicación es más directa. Así que no tuve mucho que analizar dicha sala, simplemente me sentí a gusto y me quedé allí.

¿Cómo se comporta a nivel de consumo cultural la población de la ciudad de Canelones? Edad, sexo, frecuencia de asistencia a espectáculos, gustos e intereses, consumo local o montevideano.

Me parece que el teatro siempre tuvo su público, el hecho de ir a ver un espectáculo al teatro implica otras cosas como tener que sacar la entrada con anticipación, prepararse, ponerse lindo, es una salida. Con amigos o en pareja, es parte del entretenimiento de

cualquier ciudad. Igual te digo, actualmente pienso que la gente asiste mucho más al teatro. Las redes sociales con la promoción de cada obra y los videos a través de WhatsApp ayudan a la difusión del arte escénico. Entonces, la gente se [entusiasma] más [con] dicha actividad. Siempre se dijo que la gente mayor es la que asiste más al teatro, pero en la actualidad los jóvenes están muy interesados en el arte escénico.

¿Cómo se trata al artista local? ¿Es valorado?

En lo personal te diría que sí, siempre hay gente que te valora. Toda persona que paga una entrada para verte es porque le gusta lo que hacés, te quiere conocer o le interesa lo que decís. Además de hacer teatro también me han contratado para hacer mi *show* en eventos o en fiestas particulares y eso es porque generalmente te vieron en teatro, vieron algún video, te escucharon en la radio, leyeron un reportaje o simplemente le contaron lo que hacés. Tengo amigos que no se dedican a la actuación, pero que son cantantes o bailarines y creo que el público local siempre los ha apoyado. En mi caso la gente que me va a ver, se quiere reír, por lo tanto, la risa que es una reacción biológica de las personas, atrae a la gente. Así que como dice Enrique Pinti: pasan los años, los gobiernos... pero siempre, quedan los artistas. Cualquier cosa escribime, beso grande.

Gracias, saludos

8.10.3.8. Entrevista a Alfredo Fernández

Formación: músico, director de Cultura de la Intendencia de Canelones en el período 2005-2018 y docente de Matemática

Fecha: 22 y 23 de febrero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer la experiencia como espectadora de Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cuál es su vínculo con Eslabón?

Eslabón fue mi ingreso al mundo del Teatro, a través de la música, que era mi especialidad. Allí pude crecer musicalmente, desarrollando mi creatividad, formando amigos y fue de ese lugar donde surgieron algunas de las propuestas artísticas que pude desarrollar fuera del ámbito del grupo. Actualmente, por no vivir en la Ciudad de

Canelones, sólo mantengo vínculos personales con algunos de sus actuales y antiguos miembros, aunque no estoy 100% al tanto de sus actividades como colectivo.

¿Cómo definiría a Teatro Eslabón? ¿Qué actividades lleva adelante?

Fue, y es, un faro cultural atípico en una típica ciudad del interior, donde es difícil encontrar propuestas de la calidad que ha podido desarrollar el grupo. Sólo por el hecho de mantenerse activos durante más de 30 años, y gestionando una sala con las dificultades que ello conlleva, serían mérito suficiente. Pero Eslabón es mucho más que eso. Las actividades que ha realizado (y según tengo entendido, continúan) son: producción de obras teatrales propias, escuela de teatro, giras con sus espectáculos, producción de espectáculos externos en su sala, talleres varios en sus instalaciones, etcétera.

¿Qué significa Teatro Eslabón para usted?

Más allá de las vivencias como espectador, personalmente me permitió (e incentivó) a explorar creativamente en el mundo de la Música, fuera de las propuestas de músico de escenario que había desarrollado hasta ese momento. Tanto las intervenciones en vivo en sus espectáculos, como las grabaciones de las bandas sonoras de otros, me obligaron a investigar y profundizar mis conocimientos teóricos en el plano musical. Además de eso, las vivencias compartidas me mostraron una forma no egoísta de hacer las cosas, en un ambiente colaborativo, pero no por ello menos exigente.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón la ciudad de Canelones? ¿En el interior y en Montevideo?

La imagen en Canelones es excelente en el grupo de gente vinculada a la cultura, o de quienes al menos tienen un consumo habitual de productos culturales. En el interior es conocido, supongo, entre la gente del ámbito del teatro. Aunque dudo que el ciudadano que está alejado de estas expresiones tenga conocimiento del colectivo. En Montevideo, la colectividad artística en general tiene conocimiento, y aprecio, de parte de la tarea desarrollada por el grupo. Es común ver caras de admiración entre músicos, por ejemplo, cuando uno menciona que ha estado vinculado a Eslabón.

¿Qué tres atributos (palabras) le vienen a la mente cuando piensa en Teatro Eslabón?

Creatividad, compromiso y perseverancia

Según me comentó participó en Eslabón colaborando con la música de espectáculos y presentando sus espectáculos como artista. ¿Por qué dejó de trabajar en Eslabón?

Desde el año 2005 y hasta mi retiro en 2018 ocupé un cargo en la Dirección de Cultura de la Intendencia de Canelones, que a mi entender hacía incompatible con el mismo la participación como músico en espectáculos dentro del departamento. Por otra parte, mi participación en Eslabón no era permanente, ya que para la musicalización de varias obras fueron requeridos los servicios de otros músicos o musicalizadores.

Alguno de los entrevistados expresaron que Eslabón es una familia, ¿usted lo sintió así cuando formó parte? Si fue así, ¿por qué? ¿Aún lo siente de esa forma hoy?

Sí, totalmente. No sólo por el vínculo entre los integrantes sino porque los que teníamos hijos veíamos como se integraban naturalmente con los hijos de otros compañeros. Esos vínculos cuasi-familiares se mantienen con afecto en muchos casos, aún a la distancia, como a esa parte de la familia que uno ve poco por diferentes motivos, pero que sabe que sigue siendo parte de la misma.

¿Actualmente es socio o espectador?

No

¿Cómo describiría el vínculo entre los integrantes de Teatro Eslabón (docentes y demás miembros)? ¿Qué valores predominan?

Desconozco cuál es la actividad actual en este aspecto, pero lo humano siempre estuvo por encima de los demás aspectos. Se buscaba que las propuestas docentes fueran de calidad y éticamente compatibles con la tarea teatral del grupo.

¿Conoce a Leonel Dárdano? ¿Cuál considera que es su importancia en Teatro Eslabón?

Sí y no sólo lo conozco de Eslabón, sino que compartimos tareas en la Dirección de Cultura de la Intendencia, siendo profesor de taller de teatro desde 2006, y haciéndose cargo del [Complejo Cultural] Politeama hasta su retiro [en 2021]. Su exigencia artística fue fundamental para que Eslabón desarrollara la carrera que llevó adelante como grupo, diferenciándose estilísticamente de la inmensa mayoría de grupos de teatro del interior del país, e incluso de la capital. Su tarea además sirvió como desarrollador de talentos en muchos de los integrantes, que continuaron sus carreras como actores, directores, músicos, cineastas, etcétera. Todo ello realizado bajo un clima colaborativo, sin notarse en ningún momento actitudes de divismo o despóticas. Si la pregunta fuera:

¿podría ser Eslabón lo que es sin la presencia de Leonel? La respuesta, sin menospreciar a los demás compañeros, es muy simple: no.

Como exdirector de Cultura de la Intendencia de Canelones [supongo que] conoce las características de consumo cultural de la población de Canelones. ¿Cuáles serían?

Si hablamos sólo de la ciudad de Canelones estamos ante una situación particular, ya que por tratarse de la capital departamental es común que reciba propuestas artísticas de lo más variadas y con ingreso sin costo. Ese mismo privilegio no lo tiene en la misma medida el resto del departamento. Tengamos en cuenta que en la capital vive apenas el 5% de la población [del departamento de] Canelones. Por lo tanto, el consumo propiamente dicho debería dividirse entre aquellas actividades con entrada gratuita y las otras, en la que debe abonarse. Dentro de esas propuestas variadas, la ciudad no es muy afín de consumir espectáculos folclóricos, [cuestión] muy habitual en el resto del interior del país, y en varios lugares del departamento. Tiene muy buena receptividad el Carnaval, más en la modalidad de desfile que de escenario. Se desarrolla desde hace más de 10 años la Convención de Malabares y Circo, con gran receptividad. Los centros educativos también organizan actividades varias, destacándose el Festival Interliceal de Teatro, que también ha sido un semillero para alimentar a grupos de todo el departamento. Si [hablamos de] espectáculos con cobro de entrada, principalmente en salas, debemos hablar del [Complejo Cultural] Politeama, el Eslabón, y otras instituciones que, dependiendo de sus comisiones directivas, realizan actividades esporádicamente. El principal ejemplo de ello es el Club Social Canelones, pero también se han realizado en el Centro Comercial, el Club Liverpool, etcétera. El consumo en las salas por lo general abarcó a la población de la ciudad, con espectadores provenientes también de la región más cercana, principalmente de Santa Lucía. Con el agregado de la compra de *tickets* a distancia, desde 2014, el Politeama comenzó a recibir público de otros lugares más alejados, e incluso de Montevideo. Las obras de teatro que hayan sido premiadas o que tengan una buena difusión mediática son las más taquilleras y también aquellos músicos de escala nacional que se presentan. En cuanto a los músicos y otros artistas locales, si realizan una buena difusión, y especialmente si realizan una tarea militante de colocación de entradas entre sus allegados, logran buena concurrencia, dándose el caso de artistas locales que han llenado las salas en varias oportunidades. Es difícil evaluar las preferencias de la gente en los espectáculos sin

cobro, ya que al ser gratis mucha gente asiste a propuestas que no necesariamente son de su mayor agrado y por las que no estaría dispuesta a pagar una entrada.

Algunos entrevistados expresaron, por ejemplo, que los canarios prefieren "lo no local". ¿Es así? Si lo es, ¿por qué considera que sucede?

"Nadie es profeta en su tierra" no es una frase nueva ni inventada en Canelones. Pero no es tan simple. Siempre, y no solo acá, tenemos la oportunidad de ver al artista local en cualquier momento, y por eso privilegiamos a los visitantes, ya que no sabemos cuándo podremos volver a tenerlos cerca. Si bien también está la posibilidad de ir a verlos a otro lugar, principalmente Montevideo, facilita mucho y baja los costos de los asistentes que se presenten en Canelones. Por otro lado, la falta de perspectiva, la cercanía con los artistas locales, hace que no se los llegue a valorar en su justa medida, por aquello de "¿Qué va a ser bueno si vive en mi cuadra?" La cotidianeidad hace que se diluya en el tiempo la admiración hacia un artista. Les ha pasado (nos ha pasado) que recorriendo otros lugares del país e incluso del extranjero, la admiración puntual expresada por ciertos públicos supera con creces lo local. Pero seguramente, si los artistas pasaran a vivir en esos lugares, disminuiría esa preferencia. Existe en el ambiente artístico algo que podría denominarse "fomentar el misterio". Los más profesionales lo manejan muy bien, llegando incluso a no ser vistos por nadie del público y de la localidad hasta el momento de aparecer en escena. Esa característica es casi imposible de lograr por un artista local.

¿Qué significa el concepto de "formación de públicos" en el ámbito cultural?

Si dejamos que las propuestas culturales sean únicamente manejadas por las empresas del rubro se produce un angostamiento en el espectro de opciones artísticas, ya que dichas empresas se volcarán hacia lo masivo, o sea, lo que tiene asegurada la respuesta del público. Haciendo un paralelismo con lo gastronómico, todo se termina reduciendo a "panchos y hamburguesas, tomate y lechuga". Para que el público acceda a otras variantes no tan comerciales, debe haber una apuesta fuerte a la "formación de públicos", ya sea con apoyo estatal o por las distintas formas de mecenazgo, facilitando el acceso y promoviendo un abanico más amplio de espectáculos. También se da el fenómeno, especialmente promovido por los más jóvenes, de lo que se denomina "contracultura". Se trata de producir o apoyar propuestas que no vayan por los caminos más trillados, ni buscando el éxito fácil e inmediato. De muchas de esas actividades germinales han surgido núcleos que han dado forma a expresiones que han terminado siendo masivas. En Canelones, Eslabón es una clara muestra de ello. Otra lo es un grupo

variado de músicos de lo que algunos denominan “Canelondres”, que ha logrado cierto prestigio en algunos círculos musicales que valoran las propuestas de rock y psicodelia, y que se sostiene en el tiempo.

¿En qué consiste “Agenda cultural”, el grupo de WhatsApp y Facebook?

Cuando se reabre el Politeama luego de su restauración [(2014)], se realizan una serie de reuniones con el fin de conformar una especie de Asociación de amigos del Teatro Politeama. De ahí surgen un par de grupos de WhatsApp que son gestionados por personas interesadas en la cultura, pero que no son funcionarios de la intendencia. No tengo Facebook, por lo tanto, no utilizo esa página, pero pertenezco a dos grupos de WhatsApp: Agenda Cultural Canelones y Amigos Politeama. Este último tiene muchos miembros y no sólo se tocan temas del Politeama. En ambos se busca dar difusión a todas las propuestas que se presenten en la ciudad y alrededores.

¿De qué se trata el proyecto “Canelones ciudad cultural” descripto en el documento del siguiente link? ¿De qué fecha es el documento? ¿Qué avances tuvo hasta que se retiró del puesto de director de Cultura de la Intendencia de Canelones? Memoria de ordenación: http://www.comunacanaria.gub.uy/sites/default/files/pagina_sitio/archivos_adjuntos/plcc_memoria_de_ordenacion.pdf

Dicho documento muestra el resultado de un trabajo comenzado en el período de gobierno 2005-2010. Con la aparición del tercer nivel de gobierno (los municipios) en 2010, las Direcciones de la Intendencia pasaron a articular las acciones con dichos gobiernos locales. Justamente, es desde el Municipio de Canelones, creado en 2010, desde donde surgen esas iniciativas a las que se realizaron aportes desde los ámbitos público y privado. Respecto a lo edilicio, y que específicamente corresponde la Intendencia, se destaca por sobre todo la gran restauración y reforma del [Complejo Cultural] Politeama, adecuándolo a las actuales exigencias técnicas y de habitabilidad, pese a cumplir 100 años. Se procura adquirir por la Intendencia el Teatro Colón, dado que su propietario (el Centro Comercial y Social), no podía mantenerlo ni presentar propuestas de funcionamiento. Es de esperar en un futuro su acondicionamiento, y más allá de las decisiones de las autoridades de turno, pensamos que debería destinarse a actividades culturales. Nuestra propuesta, en su momento, consistió en convertirlo en un Museo Departamental de Artes Visuales, del que Canelones carece. El Museo [Arqueológico “Profesor Antonio] Taddei”, la Semipeatonal [Paseo] de las Artes, el Museo [Histórico Departamental “Comandante Juan] Spikerman” y el [Mirador de

Canelones (ex Castillo “Pigazzini”)], fueron restaurados para mejorar las propuestas ya existentes, fomentar otras nuevas, e instalar reparticiones del área cultural de la Intendencia. En cuanto a los establecimientos privados (Eslabón, Club Social) si bien se han desarrollado coordinaciones y apoyos a propuestas varias, no corresponde a la Intendencia su gestión. Podría decirse que hoy, un visitante (se destacan especialmente los viajes de las escuelas) puede recorrer una amplia propuesta, que se sigue mejorando, como en el caso de los museos, agregando a ello las obras que han podido realizarse en el Parque Artigas hasta la fecha.

Muchas gracias por su buena disposición y por su tiempo

Bárbaro. Nos vemos. Y a la orden, obvio.

8.10.3.9. Entrevista a Mercedes Patrón

Formación, profesión y cargo: docente de Literatura, directora del grupo de teatro y organizadora de los Encuentros interlineales de teatro del Liceo Departamental N.º 1 “Tomás Berreta”, y directora del Liceo “Nuestra Señora de Guadalupe”

Fecha: 21 de diciembre de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de esta entrevista fue conocer la situación de la educación artística en la ciudad de Canelones. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre. Patrón decidió responder algunas preguntas en forma conjuntas y otras quedaron vacías por desconocimiento del tema.

¿Cuál es su formación? ¿Qué cargo desempeña en el Liceo “Nuestra Señora de Guadalupe” y el Liceo Departamental N.º 1 “Tomás Berreta”?

Soy Profesora efectiva de Literatura, egresada del IPA [(Instituto de Profesores Artigas)], 7º grado en el Escalafón docente. Trabajo desde hace 38 años en el Liceo Departamental N.º 1 “Tomás Berreta” como docente de aula. Realicé el curso y el concurso de directores del CES en el año 2003 y ocupo desde hace 19 años el cargo de Dirección en el Liceo “Nuestra Señora de Guadalupe”. Además egresé en el año 2000 del curso de Arte escénico del Museo de Arte Contemporáneo, dirigido por la profesora Beatriz Massons. Realicé un taller de Dirección teatral (30 horas) organizado por el

MEC y apoyado por la [Intendencia de Canelones]. Y el curso de Artes escénicas y Lenguaje, comunicación y medios audiovisuales organizado por el IPES en el año 2015.

¿Cómo definiría la educación artística? ¿Por qué es importante enseñar arte? Actualmente, ¿cuál es el papel del arte en la educación? ¿Está presente en los programas de estudio? ¿De qué forma?

La Educación artística es una oportunidad de autoconocimiento y de ampliación de la mirada del mundo para el estudiante. El arte es una herramienta de aprendizaje y de acercamiento a las diferentes disciplinas, pero además es un camino que rompe estructuras, que interpela y despierta nuevas sensibilidades y visiones del entorno. Enseña el sentido de la inclusión y de la equidad. Todos y todas pueden expresarse a través de este instrumento y lograr profundizar en sí mismos de acuerdo a cada proceso. Actualmente la educación artística está ponderada en la educación formal, a través del bachillerato "artístico". No obstante, no siempre se comprende su valor, porque la sociedad del siglo XXI tiende a una mirada utilitaria, que busca el tener más que el ser. El arte es pura esencia e impulsa al ser humano de todos los tiempos a conectarse con su interioridad, para reinventarse y ser agente transformador de su entorno.

El Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta" es conocido por desarrollar varias actividades artísticas, entre ellas cuenta con un grupo de teatro. ¿Desde qué año existe? ¿Quiénes lo integran (estudiantes de 4to, 5to y/o 6to)? ¿Realizan muestras a fin de año? ¿Dónde llevan a cabo [dichas muestras]? ¿El liceo cuenta con una sala o escenario?

El Liceo [Departamental N.º 1] "Tomás Berreta" cuenta con grupo de teatro desde hace décadas. Ingresé en el año 1982 y ya existía un elenco teatral institucional al que me integré como colaboradora. Desde el año 1988 comencé a dirigirlo, siempre de manera honoraria, con los estudiantes que desearan participar. Desde sus comienzos fue un espacio abierto a todos los alumnos e incluso exalumnos. Los Encuentros Interliceales de Teatro surgieron en el año 1994 y se extendieron durante 25 años ininterrumpidos. El objetivo de esta actividad fue acercar al adolescente al hecho artístico desde la rama teatral, ofrecerle esparcimiento saludable, un ámbito para la creatividad y la creación, que buscó siempre desplegar en los jóvenes sus potencialidades, muchas veces ocultas por los prejuicios sociales y por las presiones del entorno. Siempre ha sido una actividad honoraria, extra clase y opcional para los estudiantes. A lo largo de estos años participaron decenas de instituciones de educación formal (secundaria y técnica —UTU—). Los espacios utilizados fueron inicialmente la biblioteca del Liceo

[Departamental N.º 1] "Tomás Berreta" y el Teatro Eslabón que estuvo en el origen de este emprendimiento, ayudándonos técnicamente con las presentaciones de los estudiantes, aportando sugerencias de diversa índole y prestándonos la sala para nuestras presentaciones. Poco a poco, la afluencia de público fue desplazándonos hacia salas más grandes y lo que en sus orígenes se presentaba en salas más pequeñas fue dando paso a una única la sala, la del [Complejo Cultural] Politeama, porque el público juvenil y adulto desbordaba las instalaciones.

¿Es cierto que algunos de los actuales integrantes de Eslabón fueron alumnos del grupo de teatro del Liceo Departamental N.º "Tomás Berreta"? (Leonel Dárdano, Carlos Sorriba, Patricia Pereira, Carolina Pereyra, Lucía Montenegro, Caren Sobrera, Federico Rodríguez, Andrés Cirigliano, Alfonsina Astorga y Micaela Lucas) (No se nombra a Manuela Astorga dado que, al momento de elaborar la pregunta, la autora no conocía su participación en el grupo.)

Muchos de los jóvenes que integran hoy o han integrado el elenco [de] Teatro Eslabón iniciaron sus primeros pasos en el teatro liceal, descubriendo la experiencia teatral y el vínculo con lo artístico desde muy temprano. Algunos en los talleres de expresión artística de segundo de Ciclo Básico que existieron como actividades insertas en la currícula, dónde los estudiantes elegían la rama artística a desarrollar durante el año. Este fue el caso de Carolina Pereyra. Otros [integraron] el elenco de teatro del liceo durante varios años, es el caso de Lucía Montenegro, Federico Rodríguez y entre otros que han pasado por los elencos liceales del LTB.

¿Qué son los Encuentros Interliceales de Teatro? ¿Quién las organiza? ¿Qué objetivo tienen? ¿Desde qué año se organizan? ¿Qué liceos participan o han participado? ¿Por qué se dejaron de organizar? ¿Teatro Eslabón ha participado de alguna forma en este evento?

Los Encuentros Interliceales de Teatro fueron una actividad institucional creada por la inquietud de un grupo de docentes del Liceo [Departamental N.º 1] "Tomás Berreta". Nuestra finalidad fue desde sus inicios la inserción del liceo en la comunidad canaria, desde el arte, el intercambio y el encuentro de los estudiantes con otros que compartían sus inclinaciones artísticas. Además, fomenta el hecho teatral como la expresión integral de los alumnos, impulsa la integración de la familia a la institución, genera un vínculo pedagógico más abierto y afectivo entre estudiantes y docentes que redunda en una práctica docente más eficaz y motivadora. Es en suma, una movilización del centro educativo en todos los niveles: individual, grupal, institucional y comunitario.

¿En qué consiste la Semana del arte organizada por el Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berrera"? ¿Qué objetivo tiene? ¿Teatro Eslabón ha participado de alguna forma en este evento?

La Semana del Arte surge en el año 2015 como un proyecto institucional, que buscaba ampliar el espectro artístico más allá de lo teatral, incluyendo muestras de los trabajos vinculados al Arte de los diferentes grupos, mostrando así la experiencia artística a todos los estudiantes. Se realizaron espectáculos artísticos, organizados y creados por estudiantes, exalumnos o por profesionales invitados. Se utilizaron diferentes locaciones: el Liceo [Departamental N.º 1 "Tomás Berreta"], los teatros y museos de la ciudad. Esta propuesta buscó incluir la formación en el arte, destinado a los estudiantes y a los docentes que desearan integrarse, a través de talleres de teatro, danza, maquillaje, esgrima, plástica, pintura, música, cine, cómic, pintura de murales, grafiti son algunas de las disciplinas artísticas exploradas de la mano de profesionales invitados que traían sus talleres al liceo o nos invitaban a visitar sus espacios. Teatro Eslabón realizó varios talleres y espectáculos para adolescentes en el marco de esta Semana. Este proyecto, creado por un grupo de docentes en el espacio de coordinación institucional, participó de un Concurso organizado por el MEC y fue premiado, lo que posibilitó la adquisición de muchos materiales para los talleres de arte de la institución.

¿Qué importancia tiene que exista el Bachillerato [Arte y Expresión] en el liceo de la ciudad de Canelones? ¿Cuál ha sido la respuesta de los estudiantes? ¿Están conformes?

El Bachillerato "Artístico" incluido en el Plan Reformulación 2006, en sus inicios fue desestimado en los dos primeros años de su creación. Luego, comenzó a posicionarse como espacio de formación sólida, comenzó a verse al arte como un camino importante para llegar al conocimiento y a ser considerado como una opción vocacional y con múltiples salidas laborales.

¿Es una orientación consolidada o se ve como una opción "fácil" o de "descarte"?

Quedó respondida en la pregunta anterior.

Según cifras del MEC, la cuota de egresados del Bachillerato [Arte y Expresión] ha aumentado en los últimos años en el país y [precisamente] en el Liceo Departamental N.º 1 "Tomás Berreta", ¿por qué considera que ha crecido la cantidad de personas interesadas en formarse y trabajar en arte?

Puedo intuir que la razón es el conocimiento que se genera en estos bachilleratos, que permite contactarse con las disciplinas artísticas, antes desestimadas en la enseñanza formal.

Recuerdo que una vez llevó una obra a la escuela que asistía (Escuela N.º 92, Canelón Chico), ¿esa iniciativa surgió de usted o de quién? ¿Por qué el interés de llevar obras de teatro a las escuelas? Previo a la pandemia, ¿seguían con esta práctica?

La iniciativa de llevar obras a las escuelas fue personal, surge desde el Liceo "Nuestra Señora de Guadalupe", donde también dirigí el elenco teatral desde que empecé a trabajar allí como docente. Desde lo personal pienso que todo elenco teatral juvenil debe vivir la experiencia de mostrar su trabajo a otros colectivos, porque genera autocrítica y disfrute del juego teatral. Estoy convencida [de] que el gusto por la experiencia artística se construye desde la infancia y se va desarrollando o redescubriendo en las diferentes etapas de la vida. El impacto que provoca en el [niño y niña] y en [el y la] adolescente la experiencia teatral compartida es fuerte y muy valiosa, para la formación personal de [unos y unas] u [otros y otras]. Esta experiencia la realizamos muchas veces con muestras destinadas a niños de inicial, primaria y escuelas especiales. En todos los casos fueron momentos de pleno placer artístico y de profunda formación personal para ellos y para mí.

¿Cuál es la importancia de la formación de públicos en las artes?

La formación de públicos es esencial pues permite que el espectador amplíe su mirada cuando se acerca a la experiencia del arte, cualquiera sea ella. Conocer cómo funciona un teatro, un museo, saber con qué se cuenta y cuáles son las convenciones que debo respetar permite una mayor y mejor apreciación del hecho artístico.

¿Qué organizaciones culturales (teatros, centros culturales, espacios culturales, salas, centros sociales) existen en la ciudad de Canelones?

Conozco algunos tales como: Teatro Eslabón, [Complejo Cultural] Politeama, Espacio Minga, [Biblioteca y Espacio Cultural] "Gabriela Mistral", quizás existan otros pero lo desconozco.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en la ciudad de Canelones?

Es un espacio teatral independiente muy querido para la ciudad de Canelones, que ha obtenido varios Premios Florencio por su destacada actuación. Brinda oportunidades a nivel local para los jóvenes que se interesan en la actuación y en la producción de espectáculos teatrales. Es muy respetado por la seriedad y valor de los espectáculos que presenta; su mirada es innovadora e interpelante para el espectador cada vez que pone en escena una propuesta.

¿Es Eslabón un espacio cultural abierto a la comunidad? ¿Por qué?

Sí, es abierto a la comunidad, brinda una nutrida cartelera de espectáculos que permite a muchos jóvenes acceder al espacio, en diferentes ramas del arte. Brinda la oportunidad de presentar espectáculos y disponer de una sala aportando a la cultura local.

¿Cuáles considera que son las fortalezas de Eslabón? ¿Y las debilidades?

No contesta

¿Cuál considera que es la importancia de la figura de Leonel en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Leonel es una persona de una importante formación teatral y de una sensibilidad exquisita, que permite que aflore en los actores y actrices que acompaña interpretaciones sorprendentes. Es un director teatral vocacional, generoso con sus aportes, que realiza una lectura sensible y profunda de los textos seleccionados para lograr grandes espectáculos.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

No contesta

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas, precisamente?

No contesta.

Gracias

Hubo preguntas que no contesté por desconocimiento. Si tienes dudas me preguntas. Intenté explicar con claridad, pero verás que hay temas que repito. Espero que te sirva para tu trabajo. Te mando un abrazo y disculpa la demora.

8.10.4. Entrevistas a organizaciones gubernamentales

8.10.4.1. Entrevista a Álvaro Ahunchain

Formación, profesión y cargo: director teatral, docente, dramaturgo, coordinador general del Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) del Ministerio de Educación y Cultura (MEC) y presidente de la Comisión del Fondo Nacional de Teatro (COFONTE)
Fecha: 10 de junio de 2020
Formato: presencial (oficina personal en el Instituto Nacional de Artes Escénicas, Montevideo)
Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *artes escénicas* y *teatro independiente*, conocer características del teatro independiente uruguayo y del teatro del interior, y conocer el vínculo de INAE y COFONTE con el Teatro Eslabón.
Cabe aclarar que se entrevistó virtualmente a Ahunchain el 27 de mayo de 2020, pero debido a desperfectos técnicos con el audio no se logró transcribir y fue necesario repetir la entrevista. El entrevistado se mostró cómodo y dispuesto a contestar.

¿Cómo definiría las artes escénicas?

Las artes escénicas son todas aquellas que tienen un vínculo presencial y simultáneo entre actor y espectador. Nosotros siempre que la diferencia con las otras artes es la posibilidad en los otros casos de una mediatización. O sea, cuando tengo artes visuales no es necesario que el espectador del cuadro esté en el momento en el que el pintor produce su cuadro, o sea, que hay una unidad de espacio, porque el cuadro tiene que estar en contacto con el espectador, pero no una unidad de tiempo, entre la creación de ese cuadro y el goce que de ese cuadro hace el espectador. En las artes escénicas se dan ambas simultaneidades, ¿no? En el espacio y en el tiempo porque el arte escénica es un arte performática, se realiza en tanto se está produciendo. A diferencia de un libro que hoy lo escribo, mañana lo publicó y pasado llega a todas las librerías. Bueno, acá el trabajo del actor, del titiritero, del malabarista de circo, del bailarín se produce en el mismo momento está siendo disfrutado simultáneamente cuando se está produciendo por el espectador. Eso es lo que convierte a las artes en escénicas y no en artes visuales, en otro tipo de formatos, de categorías. Ahora recuerdo que te contaba [en la entrevista anterior] la anécdota de un grupo de teatro de las primeras épocas del teatro independiente que en los años 50 había traído a un famoso este director de teatro francés que le había pagado una fortuna para que viniera al Uruguay a trabajar y entonces el

director hizo una versión que duraba cinco horas de *Los Bajos Fondos* de [Máximo] Gorki [(escritor y político ruso)] y era muy pesada la versión, entonces el público a medida que transcurría el espectáculo que tenía cinco actos con cuatro entreactos se iba yendo de la sala. Y entonces al primer acto asistían cien personas, en el segundo acto quedaban ochenta, en el tercer acto quedaban cuarenta, y siempre terminaban con veinte personas. Un día ocurrió que iban por el cuarto acto y los actores arriba del escenario estaban actuando y de pronto una actriz le dice en voz baja al actor "Che, me parece que se fueron todos" y el actor le dice: "No, no hay un gordo que está en la punta de la tercera fila" y la actriz le dice: "Es el portero del teatro que está durmiendo". Entonces, en ese punto, en que se dan cuenta [de] que el único que los está mirando es un portero que está dormido, se dieron cuenta [de] que era absurdo que estuvieran haciendo esa presentación. Entonces, un grupo de actores actuándole a nadie es algo ridículo, deja de ser un hecho artístico y pasa a ser un ejercicio ridículo, eso demuestra la importancia que tiene el espectador como cocreador del hecho escénico. Si no hay espectador no hay hecho escénico, hay una especie de ejercicio inútil que no tiene ningún sentido.

Y en esa línea, ¿cuál es la importancia de la formación de públicos?

Bueno, justamente la formación de públicos es un componente imprescindible para todos los que trabajamos estratégicamente las artes escénicas porque existe una tendencia cada vez mayor en el público al acostumbramiento a la cultura audiovisual, dada también por toda la revolución de las telecomunicaciones y por el impacto que tiene lo digital en nuestras vidas. Entonces, si tú caminas hoy por las calles de los países del lejano oriente que están como más tecnificados, las ciudades más cosmopolitas de China y lo que pasa en Japón [u] Hong Kong, te vas a encontrar con miles de personas caminando por la calle mirando sus pantallas, mirando sus iPad o sus celulares grandes, porque están consumiendo todo el tiempo productos audiovisuales como nosotros podíamos consumir en el ómnibus un libro, bueno ellos, todos están mirando televisión a través de las pantallas. Entonces, esa suerte de imperialismo de la cultura digital hace que sea cada vez más necesario generar estrategias para la formación de públicos en las artes escénicas, ¿no? Con todo lo que tiene de bueno de presencialidad, de contacto físico, incluso de ritual, hay un factor ritual en el hecho de que la gente se junte frente a un escenario para ver a otra gente actuar que no se debe perder y en eso se está trabajando. Uruguay tiene ya una tradición de unos 10, 15 años más o menos, 15 años, de estudios de lo que se llama la *Cuenta Satélite [en] Cultura* que es una iniciativa de los últimos gobiernos tenientes a estudiar los consumos culturales y que públicos y en

qué cantidades los públicos consumen música, artes escénicas, audiovisual, literatura y bueno desde ese punto de vista hay que seguir trabajando para profundizar. La Universidad CLAEH hizo el año pasado [(2019)] una investigación de públicos del Ballet Nacional del Sodre que nosotros queremos replicar a nivel local y nacional para todas las artes escénicas porque entendemos [que es] fundamental para entender quién es nuestro público, cómo se puede ampliar ese público, cómo se puede llegar a nuevos públicos a nuevos segmentos, de qué manera se los puede satisfacer dándole artes escénicas que signifiquen un crecimiento de la industria, ¿no?

Continuando con la idea de la formación de públicos ¿cuál considera que es la importancia del vínculo con las instituciones educativas y los institutos o los espacios teatrales?

¿Los vínculos de las escuelas con los...?

Las escuelas, los liceos...

Es muy variado. O sea, hay iniciativas, por ejemplo, desde el año 85, con la intendencia colorada que dirigía Aquiles Lanza se inició desde el Departamento de Cultura de [la] Intendencia [de Montevideo] una iniciativa que se llama Teatro en el aula que lleva hasta hoy, que sobrevivió todos los gobiernos y a los distintos cambios de gobierno, el teatro a los liceos, por ejemplo. Y es muy interesante porque es un grupo de actores que hacen repertorio del teatro universal en los liceos y con eso apoyan a la difusión del teatro y mucho de los chiquilines que ven teatro ahí dicen "Uy, esto me interesa y siguen y se convierten en público de teatro". Después, los bachilleratos "artísticos" hicieron mucho en los últimos años por una renovación del público, por una aparición de nuevos públicos juveniles en las salas teatrales que generaron también sus propias estéticas y sus propias propuestas y sus propios gustos, ¿no? El gran desafío es ese, los que hemos trabajado en escuelas o hemos conducido talleres de teatro muchas veces nos sorprendemos porque la gente que concurre a un taller de teatro muchas veces no va al teatro, no va a ver teatro. O sea, le divierte la actuación porque sueña con ser actor de una telenovela o de una película, pero conocen poco el teatro y bueno el trabajo que nos toca es precisamente eso que a la gente que le gusta la actuación mostrarle que hay profesionales de la actuación en Uruguay que dan excelentes espectáculos y que vale la pena verlos y disfrutarlos, ¿no?

Usted me dirá mejor, pero el aprendizaje del teatro reside muchas veces en la observación, no solamente en la práctica.

Exacto. Ver las grandes actuaciones, como director te diré que como más he aprendido ha sido viendo grandes trabajos de dirección donde vos vez la concepción del director, la calidad con la que dirige a los actores, ahora me pasó algo muy lindo el año pasado [(2019)] dirigí a mis alumnos de taller de teatro con *Doña Ramona* de Victor Leites, es una obra muy importante de la dramaturgia uruguaya y yo la había visto cuando se estrenó por el Teatro Circular en el año 82, ¿no? Hace muchos años... Había sido un espectáculo que me había impactado de una manera tremenda por cómo estaba hecha, ahora recupere un vídeo de aquella versión, la subimos a Cultura en Casa.uy, te recomiendo que lo veas *Doña Ramona* que está ahí en culturaencasa.uy, y la miré la obra y disfruté el trabajo de ese director, la sutileza con que resuelve muchas escenas el director de esa época Jorge Curi, que ya es fallecido, que en muchos sentidos a mí como que me emocionó y me sorprendió decir: "Pa' con que inteligencia mejora, carga de nuevos sentidos lo que escribe el autor en el texto, ¿no?" Entonces, vaya si importará aprender mirando lo que hacen los maestros, ¿no? Sin duda.

¿Cómo definiría el teatro independiente?

El teatro independiente es uno de los nucleamientos naturales que se producen en el movimiento teatral en su conjunto. Hay un teatro oficial que es un teatro subvencionado por el Estado. En Uruguay se puede hablar de la Comedia Nacional que está subvencionada por la Intendencia de Montevideo y se puede hablar, por ejemplo, del Ballet Nacional del Sodre que está financiado por el Ministerio de Educación y Cultura, pero hay, por otro lado, un teatro privado o comercial que es llevado adelante por productores que generan proyectos teatrales con intención de lucro, ¿no? Generan proyectos para vender entradas y para vivir profesionalmente de eso y el tercer lugar, la otra rama, es la del teatro independiente que está formada por agrupaciones que funcionan bajo la dinámica cooperativa que no ganan mucho dinero. Por eso, en general, si no que intentan autofinanciarse y haciendo un teatro de calidad, un teatro exigente ya sea porque se haga un teatro clásico, como por la difusión del actor nacional o la difusión de autores contemporáneos que no son comerciales, pero que son muy importantes a nivel internacional. Entonces, ese teatro independiente tiene grupos muy famosos como el [Teatro El] Galpón, el Circular, la Gaviota, hay distintas... el Tinglado ese es otro muy famoso, que funcionan ya te dijo de esa manera. Los actores, los integrantes de esos grupos cooperativizan los gastos cuando tienen que enfrentar una

puesta en escena y después cooperativizan las recaudaciones, cobran en función de lo recaudado. Un actor de la Comedia Nacional cobra un sueldo de la Intendencia de Montevideo. Un actor de teatro independiente cobra su cuota parte de la cooperativa por lo que la gente fue. O sea, que los espectáculos con mucho éxito permiten a un actor de teatro independiente una buena remuneración, pero cuando un espectáculo le va mal el actor de teatro independiente vuelve para la casa con $200, así como te lo digo, ¿no? En ese sentido es una gran diferencia, ¿no? En los teatros oficiales hay un criterio de programación que está a cargo de personas responsables de esa área, en los teatros privados la responsabilidad de programación compete al productor que también busca la rentabilidad por su repertorio, y en los teatros independientes la programación suele surgir [con] base [en] propuestas pero consensuadas por todos los integrantes de las asambleas cooperativas. Eso te respondería un poquito el contexto del teatro independiente digamos.

En cierto sentido ya lo abordó: generalmente el teatro independiente no es profesional en el sentido de que sus integrantes no viven económicamente de esa actividad, ¿[considera] que ese aspecto influye en la calidad de los productos o no necesariamente?

No, al revés. Hay una muy larga tradición de calidad del teatro independiente que ha posicionado al teatro uruguayo como uno de los mejores de América, de Iberoamérica. El teatro uruguayo tiene una gran reputación en Europa, en Estados Unidos y eso es en función de una tradición cultural aportada en mayor medida por el teatro independiente, Fíjate que el [Teatro El] Galpón fue una institución independiente desde su fundación, lo es hasta hoy, y el [Teatro El] Galpón cuando se ve en la necesidad de huir en dictadura, por la percepción política, se instalan en México y en México siguen desarrollando una actividad artística excepcional que les da una gran proyección internacional. Y el [Teatro El] Galpón es una institución reconocida en el mundo entero. La Comedia Nacional como institución oficial también lo es por una larga tradición que viene de 1947 y que se mantiene estable y que goza de buena salud. Los teatros independientes fueron los que albergaron a grandes directores y grandes artistas de la escena desde Antonio "Taco" Lareta [(actor, director, escritor y crítico)], Héctor Manuel Vidal [(director)], Jorge Curi [(actor, director y dramaturgo)], Elena Zuasti [(actriz y docente)], Jorge Denevi [(actor, director y dramaturgo)], que aún vive que es un grande, una leyenda viviente del teatro uruguayo, Dumas Lerena [(actor, director y docente)], todas estas personalidades hicieron grandes productos artísticos y muchas veces las

limitaciones económicas han obrado al revés, han sido favorables porque han permitido el surgimiento de propuestas de menor costo de producción pero más creativas. Uruguay fue uno de los primeros países que indagó en la idea escenográfica no figurativa, cuando tú haces una escenografía de una obra que transcurre en un *living*, lo figurativo es hacer las paredes del *living*, la estufa a leña, poner los muebles, poner los cuadros, pintar todo, poner alfombras, eso es una escenografía figurativa. Pero a raíz de las limitaciones económicas desde los años 50, que es el apogeo del teatro independiente en Uruguay, aparecen directores que generan escenografías más baratas de producción y simbólicas, ¿no? Un *living* de una casa puede ser, por ejemplo, un desierto de arena, donde hay promontorios de arena en lugar de muebles y ¿por qué es eso? Bueno, porque el escenógrafo lo que te está diciendo es que ese hogar es en realidad un desierto, está utilizando una metáfora y esa capacidad metafórica de las puestas en escena muchas veces tiene que ver con las limitaciones técnicas y ha permitido que el teatro creciera artísticamente, ¿no? Porque siempre una buena metáfora tiene más capacidad de impresionar al público, de sensibilizar al público que una reproducción naturalista de la realidad.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior?

Bueno, hay una organización gremial que es la Asociación de Teatros del Interior y hay también grupos teatrales que funcionan por fuera de la asociación con muy buena salud. Las intendencias del interior en general son muy proactivas en el apoyo de las comunidades y las intendencias apoyan la producción cultural de los individuos y las colectividades que trabajan en cultura. Ya sea teatro como en danza, como en distintas disciplinas artísticas. Yo, por ejemplo, he tenido un vínculo muy cercano a la Intendencia de Colonia porque he trabajado en la parte de Comunicación, contratado por ellos, y siempre me ha llamado la atención que hay una gran adhesión de la Intendencia a los músicos de Colonia. Si viene a acá Valeria Lima a hacer un *show* en Montevideo seguro [de] que va a ser apoyada por la Intendencia de Colonia. Ella es de Rosario, ¿no? La Intendencia convirtió, por ejemplo, una vieja estación de tren en un centro cultural de primera línea, precioso. Un viejo cine que estaba derruido de Tarariras, el viejo Cine Rex lo remozó y hoy es un teatro que funciona perfectamente. Está haciendo lo mismo con el famoso Real de San Carlos, la Plaza de Toros que fue fundada a principios de siglo pasado [(siglo XX)] y que ya en la primera presidencia de Batlle [y Ordóñez (1903-1907)] se decretó, se legisló para prohibir las corridas de toros por inhumanas, entonces eso quedó allí como una ruina y por muchos años quedó

derrumbándose. Y bueno, la Intendencia de Colonia está haciendo ahora una inversión de diez millones de dólares para convertir esa Plaza de toros en un gran museo taurino donde los turistas pueden ir y ver cómo era una Plaza de toros cuando existía la Lidia, ¿no? Entonces, ese es el ejemplo de Colonia, pero en todos los departamentos pasó lo mismo. Las intendencias han remozado sus teatros tradicionales, hay teatros que están hermosos en todos lados, bueno el [Complejo Cultural] Politeama en Canelones sin ir más lejos, la preciosa Casa de cultura de Maldonado que es uno de los teatros más acogedores y más lindos que hay en todo el país. Bueno, toda esa infraestructura ha sido una motivación de los gobiernos departamentales que han sido muy proactivos y muy cercanos a las necesidades de la gente, y en general todos los grupos de teatro que conozco del interior cuentan con un gran apoyo de las intendencias locales y eso les da una vida muy buena, ¿no? Creo que hay un debe del Estado, Estado Nacional en impulsar más a las instituciones departamentales. En los últimos gobiernos la política cultural ha estado muy centrada en Montevideo. He visto acá en el INAE que se han hecho esfuerzos de inversión en cuanto a traer grandes artistas del exterior para que den clase, que den clases acá en el INAE en Montevideo. Esas clases llegan a todos los montevideanos que pueden acceder a ellas, pero nadie de Artigas va a viajar a Montevideo a unas clases en el INAE. Entonces, hay todo un trabajo por hacer, retomando viejas prácticas de otros gobiernos. Desde el año 85 desde que terminó la dictadura, que hacían circular docentes por todo el interior para este fortalecer los vínculos y tengo entendido que el Teatro Eslabón de Canelones surge originalmente como una iniciativa del Ministerio de [Educación y] Cultura de la época de llevar docentes, de formar grupos que son los que incubaron, de alguna manera, todas esas experiencias que hoy son realidades muy importantes del teatro nacional, ¿no?

Claro, la Intendencia de Canelones contrató a Juan José Brenta en 1971 para dar clases en Teatro de Canelones. La mayoría de los integrantes provenían de un grupo llamado Teatro Vocacional. En 1983, 1984 la mitad de este grupo quería hacer una reunión entre todos los grupos de teatro del departamento, querían intercambiar ideas, conversar y desde la Dirección no estaban muy afines y decidieron dar un paso al costado y así nació Eslabón. Además de querer formar y hacer ese encuentro, querían explorar nuevos temas, nuevas áreas y temáticas que estaban en el contexto, ¿no? Fines de la dictadura. Pero sí, va de la mano del apoyo de la Intendencia, sin duda.

Sí, siempre, siempre ocurrió eso. Creo que te contaba [en la entrevista] anterior que en el 85 me contrató el Ministerio de [Educación y] Cultura de esa época, [durante] el retorno de la democracia, [en] el primer gobierno de [Julio María] Sanguinetti [(1985-1990)]. Thomas Lowi era el director de cultura de esa intendencia, que era un tipo, es, gracias a Dios vive todavía[824], un tipo de una gran capacidad de trabajo que me contrató, contrató a otros directores y nosotros íbamos a distintas ciudades del interior a dar clases. Me tocó Carmelo, por ejemplo, y el grupo que formé en Carmelo siguió muchos años haciendo teatro y haciendo giras por toda la región. O sea, que realmente así es como las artes escénicas crecen, sembrado el gusto y el amor por las artes escénicas y convirtiéndolo en proyectos profesionales, ¿no?

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué?

No, creo que existe una especie de desconexión, no una dicotomía. Por ejemplo, primero pasan cosas increíbles como que la Federación Uruguaya de Teatros Independientes en realidad es una federación montevideana de teatros independientes y ATI que debería formar parte de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes es ATI o sea, agrupa a las instituciones del interior, ¿por qué entonces FUTI se llama uruguaya y por qué no se llama montevideana? En SUA, sí, la Sociedad Uruguaya de Actores, el sindicato ahí si hay una afiliación de montevideanos y del interior. Pero en múltiples ocasiones se percibe un cierto paternalismo macrocefálico de Montevideo en detrimento de las instituciones del interior. Un caso típico es el de los Premios Florencio que en lugar de establecer que los actores, los directores, los escenógrafos compitan libremente para los premios en las distintas categorías entre montevideanos y gente el

[824] Thomas Lowi falleció en diciembre de 2020, seis meses luego de desarrollada la entrevista a Ahunchain.

interior. No, los Montevideanos tienen los premios por categorías y los del interior tienen un premio aparte de teatro del interior, cosa absurda, ¿no? Porque quién dijo que un grupo cómo Eslabón o un grupo cómo el Pequeño Teatro de Durazno o tantos grupos que hay en todo el interior no tienen la calidad suficiente para competir de igual a igual con cualquier producción montevideana. Hay una discriminación producto de ese macrocefalismo que es histórico en el Uruguay y que se ha acentuado. Creo que esta experiencia de este muchacho comunicador radial [(Rafael Cotelo)] que hizo la burla a la gente de Rivera en realidad no es casual. Digamos hay una cultura acomodada, incluso una cultura acomoda de izquierda en Montevideo que mira con desdén la cultura del interior entonces ahora echan los rayos y centellas porque entienden que Mario Benedetti [(escritor y periodista uruguayo)] merece un homenaje en su centenario de nacimiento, pero no tienen en cuenta que también es el centenario del nacimiento de Julio C. Da Rosa que es un estupendo narrador treintaitresino, hasta diría de proyección internacional al igual que Mario. Entonces: ¿por qué Benedetti sí y Da Rosa no? Siempre es Montevideo que juega como en una especie de sopor de sentimiento de superioridad que es muy falso en comparación con la realidad, ¿no? Los grandes escritores, grandes personalidades de la cultura han venido del interior: Horacio Quiroga [(cuentista, dramaturgo y poeta)] fue Salteño, yo qué sé...

[Carlos] Gardel [(cantante, compositor y actor)]

Tacuaremboence. Washington Benavides [(poeta, profesor y músico)] y Eduardo Darnayans [(cantautor y músico)], tacuaremboences. En fin infinitos ejemplos de grandes personalidades de la cultura como: [Juan José] Morosoli de Lavalleja [(escritor)].

Juana de Ibarbourou

Juana de Ibarbourou [(poeta)] de Cerro Largo. O sea, infinitos ejemplos de grandes artistas nacionales que vienen del interior y que demuestran que no hay una separación. Claramente, creo que no es tampoco una actividad despectiva de los colectivos uruguayos. Creo que los colectivos uruguayos en lo que incurren es en una especie de inercia perezosa de no reconocer que hay que darle las mismas oportunidades al interior. Creo como una inercia sociológica que es muy dañina y que en algún momento hay que romper. Sería lindo que yo ahora desde este cargo tratara de impulsar medidas proactivas para romper esa brecha, ¿no?

¿Cómo es el vínculo entre ATI y FUTI? ¿Se relacionan? ¿El vínculo es positivo o negativo?

Sí, en los hechos cuando FUTI impulsó la ley de protección de teatro independiente incluyó a ATI y como incluyó a SUA. Y bueno, y esa ley fue votada en setiembre del año pasado [(2019)] por todos los partidos políticos. El vínculo es bueno, en COFONTE (Comisión del Fondo Nacional de Teatro), por ejemplo, que ahora estoy presidiendo, participan con delegados tanto FUTI, como AGADU, como SUA, como la Asociación de críticos teatrales [del Uruguay]. Entonces, de alguna manera, hay ahí una presencia que intenta superar esas brechas. Pero ta', sin duda estamos lejos de un teatro que ofrezca verdadera equidad. Lo de los Florencios [(Premios Florencio)] es vergonzoso. O sea, la discriminación de los Premios Florencio es evidente. "Tomen su Florencio del interior porque de esa manera [a] ustedes también los tenemos en cuenta". O sea... siempre recuerdo una puesta de Leonel Dárdano que vi de *Woyzeck* de [Georg] Büchner [(dramaturgo y escritor alemán)] que es uno de los mejores espectáculos que vi en mi vida. Lo pongo en pie de igualdad con muchos espectáculos de Montevideo y lo pongo muy por encima de muchos que vi en Montevideo que no tienen ese nivel. O sea, que realmente... bueno obras mías hechas en el interior: "Hijo del rigor" fue hecha en Colonia por un grupo de Rosario de una manera, por Daniel Uturburu, una manera, un nivel de profesionalismo impresionante. Otra mía: "Cómo vestir a un adolescente" se hizo en San José también, de las mejores puestas que vi de mis obras las he visto en el interior. Hay que romper ese prejuicio sin duda.

¿Es cierto que hasta hace dos años en vez de darle una estatuilla, la típica del ojo y el mechón de Florencio Sánchez, se le daba una placa a los del interior?

Bueno, tengo entendido que sí porque lo que se hacía era... porque... exacto. Porque se generaba para tratar de compensar esa discriminación se hacían las categorías de Mejor Actor, Mejor Actriz, Mejor Texto, todo... pero del interior. Entonces, como la estatuilla sale una fortuna, cada estatuilla de esas sale como $10.000. Entonces, la cantidad de estatuillas que precisaban era gigante y lo que hacían era darles una plaquetita. Lo mismo pasa con el teatro infantil, el teatro infantil tiene sus Florencios [(Premios Florencio)] infantiles que es una especie de muñequito que sale más económico que la estatuilla entonces con eso, de alguna manera, solucionan, pero ta'... lo que no tiene sentido es generar las categorías del interior. Lo que hay que hacer con toda seriedad hacer competir a los actores de Paysandú y de Tacuarembó y de Rivera con los actores de Montevideo como corresponde, ¿no? Pero eso es tal cual, lo de estas medidas

paleativas que es muy de uruguayo eso, ¿no? Es decir, bueno tenemos que tener un porcentaje de mujeres en el Parlamento, ¿por qué? Porque los políticos si no no le dan el lugar a las mujeres porque son machistas, entonces ponemos un porcentaje. Hagamos algo mejor digamos en la interna de los partidos: "Déjense de embromar y denle a las mujeres el lugar que les pertenece y no un porcentaje". Y bueno, esto es lo mismo: "Déjense de embromar y premien a los actores que lo merecen del interior y no esas medidas paleativas paternalistas de darles una plaquita, ¿no?".

¿Considera que puede tomarse como competencia del teatro otras actividades culturales o de entretenimiento como recitales, *shows*, partidos de fútbol?

¿Competencia del teatro, competencia del punto de vista de mercado?

Sí, del punto de vista del mercado.

Sí, sin duda, sin duda. Comparto esta actividad teatral [con mi profesión de] consultor en Marketing y Comunicación y siempre decimos incluso dando clase de Comunicación, siempre manejo ese concepto: la competencia puede ser directa o indirecta, ¿verdad? Entonces, si tengo un espectáculo con funciones regulares de sábados y domingos en un teatro que queda en la calle Paraguay y Canelones, La Alianza, obviamente entro en una competencia directa con los espectáculos porteños que traen los productores del Teatro Metro. Cada vez que venía un espectáculo porteño yo que vendía cien entradas, vendía treinta, o sea, el público se trasladaba. Eso es competencia directa. Pero la competencia indirecta puede ser cualquier actividad que signifique un paseo y una salida para el público, entonces el fútbol es indirecta porque el tipo fue de tarde a ver el fútbol y no le dan ganas de volver a salir de noche al teatro, ¿no? Entonces cambio una cosa por otra. El *shopping* es una competencia indirecta, vamos al *shopping*, miramos vidrieras, tomamos un helado, comemos una hamburguesa y ya cuando llega la hora de ir al teatro no se me ocurre ir al teatro porque ya salí, ya hice mi salida. Entonces, sin duda funciona así. Significativamente el otro aspecto que es como curioso en el teatro es que las otras obras de teatro no son necesariamente competencia conmigo, ¿por qué? Porque existe en lugar de una competencia una complementación. Lo más seguro es que hoy fue al Tinglado, a ver la obra del Tinglado, el fin de semana que viene vaya a La Alianza, porque es un espectador cómplice de la actividad, ¿me explico? Como creador que trabaja en La Alianza me sirve que el Tinglado llene su sala porque ese es un público que le gustó ese producto y dice: "Pa', la semana que viene voy a La Alianza". O sea, que ahí contrario a lo que es dice

habitualmente no hay una competencia sino complementación en la misma actividad, en la misma industria.

Se vincula con lo que hablábamos hoy de la formación de públicos, ¿no?

Exacto. El *streaming* es un terrible competidor, te diría que Netflix es competencia directa del teatro, ¿por qué? Porque la gente [dice]: "Me quedo y no salgo ni a pasar frío, ni correr riesgo de que me roben [en el] teatro y entonces me quedo mirando una gran película en Netflix". Eso es competencia directa. Pero en los otros teatros son realmente colaboradores en la formación de público, ¿no? Ni siquiera se puede hablar de que sean competencia, es un fenómeno muy interesante que se da en el teatro que no se da en otras áreas. O sea, lo más normal es que si tengo un supermercado que vendo alimentos el supermercado que está en frente es mi competencia y yo hago todo lo posible todas las promociones que pueda para sacarle público. En teatro es al revés, lo mejor que me puede pasar es que [al] teatro que está en frente mío le vaya bien.

¿Considera que se ha deconstruido la idea de que el consumo cultural es elitista? Es decir, que exclusivamente las personas con gran poder adquisitivo pueden ir al teatro, pueden ir a ver ballet, etcétera. ¿O considera que todavía continúa vigente este planteo?

Hay una realidad y es que el teatro uruguayo a diferencia del teatro de otras metrópolis culturales es muy barato. O sea, las entradas que se cobran en el teatro uruguayo son un 20% o un 30% más caras que las del cine. Cuando en Europa son 200% más caras, son el triple de lo que sale una entrada de cine puede salir una entrada en París. ¿Qué quiere decir esto? Bueno, quiere decir que hay razones de mercado: París es una capital mundial del teatro entonces la gente [va], Nueva York, por ejemplo, la gente se mata por ir a ver un musical de Broadway. En Uruguay somos un mercado pequeño, se habla de que el mercado total del teatro es de entre veinte mil y treinta y cinco mil personas, con éxito total treinta y cinco. Entonces, eso hace que esas escasas treinta y cinco mil personas, máximo, son en realidad un público muy escaso y hace que [debido a la] ley de oferta y demanda haya que bajar los precios para garantizar que el público acceda. Ha habido experiencias de teatro comercial que han dicho con cabeza empresarial "Bueno, en lugar de poner a $350 la entrada vamos a ponerla a $600, porque al ver una entrada cara la gente va a querer ir a verla porque va a ser prestigiante ir a ver ese espectáculo". No va nadie, no va nadie, chau, directamente. O sea, no hay un manejo del factor precio como estímulo para determinadas clases pudientes. Esas clases pudientes no van directamente. Entonces, bueno, se trabaja sobre un público que es de

clase media, que es un público no muy pudiente económicamente, pero que es fiel a la tradición cultural, digamos. Y si es elitista, ¿no? Sin lugar a dudas hay una tendencia elitista en nuestras artes escénicas que es el gran desafío a romper, ¿no? Creo que nuestro gran desafío ahora como gestores del Estado es ampliar los públicos, popularizar. O sea, que ese fenómeno que se da en el carnaval que moviliza a cientos de miles de personas durante un mes y medio en todo Montevideo y que hace que se [llenen] las cuatro mil doscientas localidades del Teatro de Verano [Ramón Collazo] todos los santos días de un mes y medio bueno se debería dar cuando hablamos de artes escénicas porque es increíble que el público masivo aplauda una parodia carnavalera de *Romeo y Julieta* y no acceda a una versión de *Romeo y Julieta* de Shakespeare sin chistes de mal gusto, sino con la poesía de Shakespeare. Entonces, vos decís: "¡Que injusticia!, ¿no?" Y bueno, en eso es en lo que hay que trabajar.

Se relaciona con lo que señalaba más temprano de acercar al interior. Haciendo un paralelismo, sería también acercar a Shakespeare.

El rector de la [Universidad] ORT [Uruguay] lo dice en uno de sus maravillosos discursos muy bien: "Tenemos que buscar al próximo Karl Lagerfeld [(diseñador de moda alemán, considerado una de las personalidades más influyentes de la segunda mitad del siglo XX)] en los asentamientos", o sea, de alguna manera, nuestra obligación es que determinados sectores de la población que están literalmente condenados a consumir cultura chatarra accedan a los grandes valores de la cultura. Yo hablo de "más Mozart y menos cántico de barras bravas", es una de mis frases preferidas. Porque el chico que nace en un asentamiento o en un barrio vulnerable se levanta con reggaetón, se almuerza y cena con reggaetón y se duerme con reggaetón. Nunca en su vida escuchó la sinfonía cuarenta de Mozart. Entonces, no es raro que ese chico tenga un destino más corto no puede llegar a ser un Karl Lagerfeld, no puede llegar a ser un Beethoven porque no tiene los referentes culturales que le permiten despertar a la cultura entonces bueno nuestro trabajo desde el Estado es acercar Florencio Sánchez y acercar Shakespeare a quienes solo ven [a Marcelo] Tinelli[825] en un televisor. Eso es Argentina y nosotros nos estamos argentinizando. Este tema que tuvimos con [Rafael] "Rafa"

[825] Marcelo Tinelli es empresario, productor y presentador argentino. Destaca su carrera en Showmatch, programa de entretenimiento y humor que se mantienen en la pantalla desde 2005. En torno a él se generan otros programas *ad hoc* y marca la agenda de otros medios de comunicación. El programa ha sido criticado por la forma en que representa a la mujer (como objeto), el maltrato y menosprecio hacia algunos participantes (*bullying*) y la "banalidad y vulgaridad" del arte a través de los concursos "Bailando por un sueño" y "Cantando por un sueño", como expresa Mauricio Wainrot, director del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín de Argentina en 2014.

Cotelo es en realidad el símbolo de la argentinización uruguaya, que un humorista entienda que puede burlarse de un pueblo y tratarlo de retardado, en realidad te demuestra que la semilla Tinelli prendió y que hay público, es un humorista muy exitoso. Hay un público que disfruta esa degradación. Digo, Felisberto Hernández [(compositor, panista y escritorio uruguayo, 1902-1965)] es un autor mucho más importante que Mario Benedetti, es un autor de culto a nivel mundial y Benedetti es un autor popular. Bueno, Benedetti es conocido en Uruguay, Felisberto Hernández no, ¿por qué? Porque ta' Benedetti es más simple, o sea, es más directo y tuvo más llegada, bueno. La función del Estado [debería decir]: "Muchachos miren Felisberto Hernández, lean esto, vean este tipo que crea estos universos imaginarios absolutamente creativos y absolutamente fantásticos". Es el gran desafío de la gestión cultural del Estado, ¿no?

¿Cuál considera que es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema uruguayo?

Bueno, sí, habíamos hablado del tema, creo que es un grupo sumamente prestigioso. Leonel Dárdano es un creador sumamente prestigioso en Uruguay y recordaba a Carlos Sorriba también que surgió [de] Eslabón que ahora creo que vive en Montevideo (si no recuerdo mal), lo veo a menudo y lo he visto arriba del escenario a menudo en producciones montevideanas, por eso supuse que estaría viviendo acá [en la capital]. Un estupendo actor, Carlos un estupendo actor, y [Eslabón es] un grupo que ha mantenido un criterio de rigor, de calidad, también versatilidad. Recuerdo haber visto propuestas, no haberlas visto directamente pero haberlas visto anunciadas, propuestas humorísticas, explorando distintos lenguajes. Un grupo de real trascendencia en el panorama nacional que realmente admiro y respeto mucho.

Como director de teatro, ¿cuál considera que es el valor artístico de Teatro Eslabón? ¿En qué se destaca?

Bueno, tendría que conocer más sus trabajos y estoy un poco desactualizado con ellos, pero lo más interesante es la consistencia a través del tiempo, ¿no? Digo, porque es un grupo de una gran tradición, no es fácil en Uruguay mantener una compañía a través de los años cuando justamente el teatro no es rentable en su mayor parte y, sin embargo, acá hay una tradición de trabajo y una tradición de rigor en el trabajo que son valores muy importantes, ¿no? Ahora desde este cargo aspiro a que una vez que salgamos de esta pesadilla de la pandemia ponerme las pilas y estar más en contacto con la producción de los grupos del interior sin lugar a dudas.

¿Es común que los teatros tengan escuelas o dicten talleres? A pesar de no ser instituciones formales reconocidas por el MEC, ¿considera que aportan valor?

Eso recuerdo que lo hablamos, toda escuela aporta valor. Todo acto de enseñanza aprendizaje aporta valor más allá de la formalización de esa transmisión de conocimiento, ¿por qué? Esto se ve en los grandes pintores del Renacimiento, ¿cómo un pintor en el Renacimiento aprendía su arte? Y simplemente parándose al lado de Miguel Ángel y ayudándolo a pintar la Capilla Sixtina y por ahí el tipo pintaba algo y Miguel Ángel le decía: "No, estúpido, lo hiciste mal, esa sombra va así". Pero así es como se logra transmitir la técnica y la pasión por el arte de un maestro con experiencia a un discípulo sin experiencia que desea adquirir [el conocimiento]. Entonces, en los libros hay mucha información, se puede leer toda la biografía de Konstantín Stanislavski [(actor, director escénico y pedagogo ruso)] para entender las técnicas de Stanislavski de la actuación, se puede seguir con el otro Lee Strasberg [(director, actor, productor y docente estadounidense)] que hizo el Actor Studio en Estados Unidos que de alguna revigoriza la técnica Stanislavski. [Strasberg] es un gran maestro de actuación norteamericano, que fue el maestro de Marilyn Monroe [(actriz, modelo y cantante estadounidense)], el maestro de Marlon Brandon [(actor estadounidense)], de Al Pachino [(actor, guionista y director estadounidense)], de Dustin Hoffman [(actor y director estadounidense)], de grandes actores. Se puede leer todo eso y está bárbaro, y se puede ir al cine y mirar cómo actúa Robert De Niro [(actor, director y productor estadounidense)] y aprender, pero no hay duda que la capacidad de un maestro con experiencia, con vivencia, con año de composición de personajes arriba o de direcciones arriba [del escenario] aportan al alumno una experiencia valiosísima. Entonces, todo taller conducido por gente experiente es una ocasión espectacular para mejorar en este arte, ¿no?

¿Considera que es importante que un teatro cuente con un elenco y equipo técnico estable o no necesariamente?

No hay leyes absolutas en ese plano. Creo que la Comedia Nacional, por ejemplo, desarrolla un teatro de gran calidad con un elenco estable. Lo mismo el [Teatro El] Galpón, el Circular. Sin embargo, uno muchas veces ve grandes espectáculos hechos con elencos de gente que no se conocían, que nunca había trabajado junta, pero que tienen el nivel de talento personal y de también sensibilidad para conectar con sus compañeros que hace que no importa que no se conocieran. Dirigí un espectáculo en el año 2002 que se llamaba *La sangre*, una obra de Sergi Belbel, un autor catalán y en esa

obra llamé a distintos amigos que conocía de distintos lados: estaba Adriana Da Silva, que era mi mujer en esa época, estaba Gustaf [(Gustavo Perini)], estaba Roxana Blanco, estaba Jenny Galván, estaba César Troncoso y Gabriela Iribarren. Entonces, algunos... César y Jenny habían sido compañero de escuela de actuación, hacía mil años. [Gabriela] "Gabi" Iribarren una vez había actuado con Roxana Blanco. Pero en general ese equipo nunca se había juntado, hicieron un espectáculo que reventaron todo. Era un trabajo de actuación tan impresionante, tan impresionante. Eran los seis muy talentosos y conectaron con un texto muy bueno y entonces de ahí salió un gran espectáculo. Ves *La ternura* por la Comedia Nacional de Montevideo donde actúan Andrea Davidovics y Levón [Burunsuzián], que vienen actuando juntos desde hace 30 años y ves un gran espectáculo también, porque se conocen, porque saben cómo interactuar y eso es muy disfrutable, también. No hay una regla absoluta, lo que hay es simplemente la necesidad de desarrollo de talento, el actor de talento siempre está bien y el rigor, el rigor de un director que sepa colocar a todo un elenco en una misma cuerda expresiva, ¿no?

8.10.5. Entrevistas a organizaciones del sector de actividad

8.10.5.1. Entrevista a Mercedes Rusch

Formación, profesión y cargo: secretaria general de la Asociación de Teatros del Interior (ATI) y directora teatral en Depalmira Teatro (Nueva Palmira, Colonia)
Fecha: 6 de noviembre de 2020
Formato: presencial (escritorio en la residencia de Rusch, Montevideo)
Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer en profundidad las características del teatro independiente uruguayo, la cantidad y particularidades de los miembros de ATI, la importancia de los Encuentros regionales de Teatros del Interior y Bienal de Teatros [del Interior], y la imagen de Teatro Eslabón desde el punto de vista de ATI.
La entrevistada se mostró interesada en el tema y cautelosa al momento de responder debido al cargo que ocupa en ATI, según manifestó.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

(pausa, piensa) La autogestión (pausa).

¿Autogestión en qué sentido? ¿Económica? ¿Artística?

En primer lugar yo te estoy contestando desde el punto de vista... desde mi lugar que es el de integrar y representar a un grupo de teatro del interior y a una asociación que nuclea una gran cantidad de grupos de teatros del interior que es la Asociación de Teatros del Interior. Por tanto, en el interior ser [independiente]... la mayoría de los

grupos son teatro independiente. ¿Por qué? Porque no están directamente subvencionados, vinculados en su sostén a los gobiernos departamentales. O sea, una Comedia como la Comedia Nacional, que no es Nacional es la Comedia Departamental de Montevideo, no existe en el interior. Hay dos o tres departamentos que tienen una comedia municipal, pero en realidad lo que hace el gobierno municipal es pagar un director. En algunos casos con vinculación laboral permanente y en otros casos [particular]. Pero no es una Comedia, no es una compañía que está en el marco laboral de esa intendencia, con ese fin, con ese objeto. Entonces, te diría [que en el interior] hacer teatro es ser independiente. Hay docentes contratados por las intendencias en algunos departamentos, hay directores en esos o en otros departamentos, pero bueno, hacer teatro independiente es eso, es la autogestión. Que por supuesto que en esa autogestión uno gestiona los recursos económicos-financieros, lo gestiona a través de las entradas, los apoyos de empresas y los apoyos de las empresas estatales como las intendencias.

¿Qué desafíos supone hacer teatro en el interior?

Todo. El desafío es hacerlo. Hacerlo, además, en un mercado que no tiene escala. Con lo que una entrada vale, que en este momento en el interior se están cobrando $200. No 300 o 350 [pesos] como se están cobrando en Montevideo. Entonces, donde hoy se está haciendo de vuelta [funciones a cargo de] algún grupo están 200, 250 pesos. Autogestionarse con ese dinero, producir con ese dinero es un reto. Mantener objetivos estéticos, objetivos de contenidos, generar los propios contenidos es el reto, ¿verdad?

Tabaré Rivero dijo en el programa televisivo "Algo que decir" que es muy difícil vivir exclusivamente del teatro. ¿Qué piensa sobre ello?

Que es muy difícil en otras partes del mundo, salvo la gente que le va muy bien. Y si Tabaré Rivero te dice que es difícil para él, imagínate lo que puede ser para los desconocidos. En el interior nadie, muy poca gente, no es nadie, muy poca gente vive del teatro. Los hay [algunos] que por su *expertise* son contratados por las intendencias como directores o dan clases. Son empleados municipales por un lado y por otro lado hacen cosas como independientes o en grupos independientes. Entonces, si lo mirás de afuera para el colectivo social viven del teatro pero en realidad no viven del teatro independiente porque no hay escala en el interior. No hay escala en Uruguay. Es muy difícil para tener una escala en el Uruguay, para sobrevivir sin subvenciones, mucho más en el interior donde son pueblos de 10.000 [personas]... Bueno, hay grupos que están en pueblos de 800 personas. Vamos a entendernos, los gobiernos municipales

apoyan muchas veces con los espacios, porque algunos utilizan los teatros del municipio, en las capitales departamentales que hay teatros grandes, o colaboraran con los docentes o con un director que va a varios lugares. Hacer teatro independiente es un reto y muy poca gente vive del teatro independiente. En realidad los que pueden decir que viven del teatro independiente mal viven, no viven del teatro independiente. Tienen que tener otros ingresos.

¿Cuál es el rol de ATI en el sistema teatral?

ATI surge en el año 84 nucleando a una cantidad de grupos de teatro, colectivos. Las primeras reuniones son en Paysandú pero a instancias de que se juntan viarios grupos que eran seis, siete u ocho grupos del interior para poder compartir experiencias y ver que lo que le pasaba a uno le pasaba al otro. Y bueno, nada, aprender de lo al otro le pasa. A veces crees que sos el único, como todas las cosas de la vida, uno piensa que es el único y después se entera de que también pasa en la otra punta, en el Polo Norte. Entonces, vos decís: "Ah, mirá, no es un problema de ser polo sino un problema de ser chico". Y ahí vas sacando experiencias también porque eso o te ratifica que estás acertado, que no se puede hacer mejor o al contrario hay otro que viene y dice: "Yo hago esto, hago lo otro", capaz que tiene otra forma de manejar los contactos. Entonces, ATI es una red de apoyo que surge en ese momento y que está integrada por grupos estables, por grupos que tienen personería jurídica como Eslabón, vigente. ¿Qué significa? Eso ya es una estructura, es una estructura, personas jurídicas sin fines de lucro. Para tener una persona jurídica hoy se hace en un año podés obtenerla o en ocho meses, antes menos de dos o tres años no se conseguía hacer el trámite, o dos años mínimo. Ya eso implica que el grupo funcione, porque funcionar en grupo es una negociación permanente, hay luchas de ego como en cualquier lugar (pausa).

Compromiso

Bueno, el compromiso por supuesto. Sí, el compromiso, el trabajo desinteresado porque en realidad como todos, la gran mayoría vive de otra cosa, en realidad, hacer teatro independiente significa prácticamente no tener [disponibilidad horaria total]. Los grupos tienen distintos funcionamientos, cada uno lo maneja de una manera diferente. Por cada grupo hay una forma de manejarse. Pero básicamente al tener una personería jurídica sin fines de lucro la gente lo que hace es volcar, colabora con esa asociación, con el trabajo, actuando, lavando el piso, haciendo boletería, saliendo a pedir [dinero] para los afiches en los comercios del pueblo.

¿Los sistemas de asociados son comunes en los teatros del interior?

Hay grupos que los tienen y los manejan muy bien, y otros grupos que no los han tenido nunca el sistema de afiliado, y otros grupos que han tenido el sistema de socios y lo han abandonado porque en su colectivo no función. Cada ciudad tiene una característica diferente entonces hay grupos tienen una cuota con pocos socios, una cuota razonable que les permite por lo menos pagar la luz y el agua que tiene la sala, si tiene una sala fija. La mayoría no tiene sala, la mayoría es una casa que le prestan o una casa que alquilan, poquitos son los que alquilan porque no da [(no alcanza el dinero)] para pagar el alquiler, pero bueno, hay algunos que los hacen. La mayoría está en comodato en espacios que son... y otros que simplemente están en espacios cedidos sin contrato de ningún tipo, que se los prestan para que los usen mientras se pueda.

¿Considera que el informe *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* de 2016 elaborado por el MEC refleja la realidad o hay muchos grupos y elencos que no son considerados?

No, creo que todo... todo suma. Visto desde alguien que queda por fuera de algo, de Montevideo, hay colectivos que incluyen colectivos y no representan... Yo creo que el relevamiento del MEC se hizo en forma bastante exhaustiva, con mucho compromiso, mucha responsabilidad de los que lo hicieron y de la forma en que creyeron la mejor manera. Después si yo estoy de acuerdo con algunas pautas, uno pauta para hacer un trabajo de esos, ¿verdad? Hace un relevamiento seguramente con gente muy entendida y toma determinadas decisiones: "Voy a preguntar esto". Entonces ya estoy haciendo un prediagnóstico. Bueno, no sé, no estuve, no participé en eso, no puedo decir si está bien o está mal. Ni si funciona bien o está bien, si lo tienen *aggiornado* o no. Me parece que es muy importante que se haya hecho, me parece que es muy bueno que siga estando y me parece que es muy bueno que lo *aggiornen* permanentemente, no sé si lo hacen, pero bueno. Y que todo es mejorable, me parece bárbaro. Como útil entiendo que es útil, así haya alguien que diga: "Sí, pero dice la mitad de la verdad". "Bueno, por lo menos dice media verdad. Si te parece que hay otra media verdad que no dice, laburá y completá la otra media verdad". Lo que estás haciendo ahora, por ejemplo.

¿Qué programas, políticas o fondos económicos públicos existen para apoyar el desarrollo y crecimiento del teatro del interior?

Están los llamados de infraestructura, los llamados de COFONTE que son a nivel nacional [y] que el teatro todo del interior lo utiliza mucho. Es un aporte importante. Después de esos fondos de infraestructura para el interior y ahora con la pandemia hubo

un fondo [llamado Fondo Solidario Cultural] Ruben Melogno [con el] que se apoyó a montones de grupos, muchos grupos del interior fueron apoyados, también. Y después bueno hay que... vuelvo a lo mismo, yo puedo hablar por la Asociación de Teatros del Interior que es lo que conozco, de lo de afuera conozco pero no puedo hablar porque no. A ver una cosa es pasar y decirle al vecino "Buen día, te conozco. Hola, ¿cómo te va?" Y otra cosa es saber lo que le pasa al vecino. Así que no voy a hablar de lo que no es mi *métier* [(trabajo en francés)], no tengo por qué opinar, hacer juicio ni opinar, ni hacer juicio de valor ni relatar historias que no son mías. En cuanto a los grupos de teatro que integran ATI tiene personería jurídica y si no la tiene la están tramitando, pero son grupos básicamente estables, con muchos años. Hay un grupo que cumple 60 años el año que viene [(2021)], hay grupos de 40 años, grupos de 28, grupos que cumplieron este año [(2020)] 25, grupos con 32 años de funcionamiento. Obviamente, ¿están las mismas personas? En algunos, hay alguno que queda y en otros obviamente no queda nadie porque se murieron, y que cambiaron las cosas y cambiaron las políticas. Pero, en definitiva, las instituciones permanecen y eso creo que es un valor muy importante. No son grupos que se arman y se desarman. Gestionar un grupo con personería jurídica como una institución conlleva un trabajo de funcionamiento para hacerlo cumpliendo con lo que [la norma estipula]. Y hay caminos más cortos para obtener lo mismo.

¿La experiencia sostenida en el tiempo es entonces un valor agregado?

No. No es un valor agregado, es la fortaleza. Por supuesto que va cambiando la gente y eso cambia los derroteros. Es como un país, lo importante es el país. Lo importante es el modelo de funcionamiento del país, después democráticamente, en forma republicana se van rotando [las autoridades], ¿verdad? Para que más o menos se pueda hacer lo que dicen unos y dicen otros. Pero, en definitiva, la institucionalidad... A ver, la institucionalidad es un valor en sí mismo porque eso denota madurez en los individuos, capacidad de organización y compromiso. Porque se supone que estás haciendo las cosas bien no lo hacen con un objetivo absolutamente personal. Por supuesto que personalmente se sienten gratificados porque [de lo contrario] no estarían haciendo eso. Vos no estarías estudiando esta carrera si no te gratificara. Ya lo hubieras dicho: "Me equivoqué, papá. Pagaste cuatro años de más, no quiero seguir en eso" o "Qué lástima trabajé cuarto años, me autofinancié y no me sirve", pero si lo seguís es porque esto es tu rumbo. Entonces, la institucionalidad creo que es siempre un valor. Es un valor que hay que tener en equilibrio con lo creativo, ¿verdad? Y eso también lleva trabajo, entonces hay algunos perfiles psicológicos o personalidad que es una energía que

entienden que en sus vidas personales no le sirve ese camino, ese camino es un derrotero que no les...

Suma

Suma… No. Les quita, les quita tiempo, les quita energía, les quita recursos. "Quiero trabajar en mi trabajo" y está bien. Es un camino, es un camino, es un camino.

¿En qué eventos y festivales participan los teatros independientes del interior? Los Encuentros regionales de Teatros del Interior, la Bienal de Teatros del Interior...

Las regionales y la bienal eso es lo que está en ATI. Después ATI empezó en el 18 [(2018)] un festival de teatro para niños con ASSITEJ [(Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud)]. Son las regionales, las bienales, festival de teatro para niños. Pero el festival de teatro lo hizo ATI, ¿ta? Pero esa primera edición fue en conjunto con ASSITEJ porque ellos hicieron los talleres. Y después hay [otros] festivales. Hay un festival en ciudad de la costa, eso está en el INAE, en el relevamiento del INAE tenés los festivales que hay. Cosa extraña las regionales y las bienales no están, lo hemos reclamado como festival y [nos dicen] que "Sí, que hoy, que mañana", desde el 2016 y a estas nuevas autoridades también se le solicitó y no lo incorporaron. No sé por qué, no puedo contestarte por otro.

Patricia Pereira, miembro de Teatro Eslabón, comentó los teatros del interior participan en categorías diferentes a los teatros montevideanos en los Premios Florencio. ¿Qué opinión les merece?

En primer lugar, yo te puedo contestar... uno Patricia Pereira te lo dijo como persona, ¿bien? Yo te puedo contestar como persona, pero no soy persona ahora en esta entrevista. Vos me estás consultando, no te fuiste a la esquina a preguntarle a la gente sobre el teatro del interior, me estás preguntando por qué soy la secretaria general de ATI, si no no hubieras llegado a mí. Entonces, en primer lugar hay que aclarar una cosa, si bien es cierto que... La institución que otorga los premios, a lo que te estás refiriendo son los Florencio, y es una institución privada, una sociedad civil sin fines de lucro, que es la Asociación de críticos [teatrales] del Uruguay, ¿ta? Esa asociación decide su funcionamiento y decide sus objetivos. En esa institución se dan todos los años Florencios [(Premios Florencio)] a Mejor Actor, ta, ta, tá, ta, ta, tá, ¿ta? Bien. En el devenir del tiempo, ellos empezaron a participar en las bienales porque no pueden económicamente, según ellos manifiestan, recorrer el país viendo teatro. No le da económicamente ni tiene una estructura la ACTU, son todos integrantes de Montevideo o zona periférica, metropolitana. Entonces, sí concurrieron invitados siempre a las

bienales y entonces como las bienales son bienales, son cada dos años, y ellos allí veían las nueve obras seleccionadas de las regionales a las que no iban. Recién en la edición 2019 una persona que integró el jurado de ACTU fue a todas las regionales, así que vio las regionales y después vio las mismas obras que habían elegido el grupo del jurado, ¿verdad? Que es independiente a ATI, para ir a la bienal. Pero si no normalmente van a las bienales y ven a las nueve obras y entonces allí otorgaban... Primero, históricamente solo integraban los Florencio a obras, a espectáculo. Después incorporaron a Mejor Actor, Mejor Actriz... Primero fue Espectáculo, Director, Actriz y Actor. Y sí cada dos años.

Actualmente se premia a rubros técnicos como iluminación y vestuario.

Ahí está, ahora han agregado categorías. Pero ellos sustentan el entregarlo cada dos años en que no pueden ver todo lo que hay en teatro del interior porque no está en la estructura de ellos viajar y no son una institución que tenga otros recursos más que los que se autogestionan como cualquiera, no es que haya una estructura. Si bien es muy lindo lo de los Florencio, [ACTU] es una institución que se encarga, que gestiona eso, el premiar, de alguna manera, o hacer una curaduría de lo que se vio en el año, es lo único que hay en Uruguay y obviamente todos tenemos en alta estima, fundamentalmente cuando lo ganamos. Bueno, ellos deciden. Pero se sustentan que no vayan en eso de recorrer [el país]. Pero es verdad lo que te dijo Patricia es una doble... Pero hace mirá dos, sí del 18 [(2018)], 19 [(2019)], sí. En el 2018 comenzaron a dar un Florencio a Mejor Espectáculo del interior en Montevideo entonces ahí evalúan, en una categoría aparte, espectáculos que son del interior que se dan en Montevideo y eso es todos los años. Pero también depende, como todo el mundo de Montevideo depende que ellos te vayan a ver, si ellos no te van a ver... O sea, que un espectáculo del interior que se presenta en Montevideo en los plazos que ellos van a ver los espectáculos aplica a esa categoría. Ahora juicio de valor no puedo hacer, lo tengo (risa cómplice). Porque hay cosas que son opiniones personales que no suman. Las demás cosas también son opiniones personales, pero bueno, están la línea de lo que estamos haciendo de ATI, intentando hacer y crecer y mejorar y que hay enormidades para hacer. Porque este es un país centralista en todos los aspectos, entonces es muy difícil.

Decía que la mayoría de los grupos del interior están afiliados a ATI, ¿y aquellos que...?

No. Yo no te dije eso. Yo te dije que ATI está integrado por grupos que... En ningún momento te dije que la mayoría de los grupos del interior están integrados a ATI. Hay

33 grupos del interior, grupos formales integrados a ATI. La mayoría de los cuales tiene personería jurídica y otros la están tramitando.

Gracias por la aclaración. ¿Cuál es la razón por la que el resto de los grupos de teatro del interior no forman parte de ATI?

Hay grupos... como pasa en Montevideo. Hay gente, cooperativos, son grupos estables que consideran que no, que funcionan... no les interesa tener un vínculo organizativo en otra escala. Otros grupos que son realmente como las cooperativas acá, se arman para un proyecto, se desarman para otro. Algunos no funcionan como grupos, son cooperativas transitorias con un objetivo que puede durar un año, puede durar dos años. Pero grupo estable es una compañía que sigue a pesar de que las personas cambien, ¿entendés? Por eso te decía, otro tipo de compromiso. Por ejemplo, hay gente que te dice: "No, yo no quiero esa estructura porque me quita tiempo creativo, yo trabajo en tal cosa. Hago esto porque me gusta no quiero, no voy a perder tiempo en hacer un acta, no voy a perder tiempo en negociar con el otro. Yo quiero hacer esta obra [y] es la que quiero hacer. Leí este texto y me encanta para protagonizarlo, y quiero que me dirija fulano. Chau. No tengo ganas de negociar nada con nadie". Y otros que no hacen todo lo que hace una asociación civil, son un grupo estable que lo que no tienen es el formato legal, pero consideran que no porque para integrar una asociación civil sin fines de lucro vos tenés que pensar que los que están en la [Comisión] Directiva, el presidente y el secretario son el respaldo económico de cualquier demanda civil con su patrimonio (pausa).

Claro, es una gran responsabilidad.

Para los que la integran de responsabilidad.

No lo sabía.

Bueno, averiguá lo que es una sociedad civil y las responsabilidades que conlleva integrar la directiva y que conlleva ser los cargos representativos. Hay cosas a los que estás autorizado y otras cosas que no estás autorizado. Tenés que ir a una asamblea, tenés que consultar con una asamblea. A ver... es toda una cadena de responsabilidades. Por eso el Estado cuando da apoyo, salvo en emergencia con esta pandemia que se dio hace 100 años la otra, el Estado busca... El Estado, no. Las empresas también. Es decir, cualquier empresa pública o privada lo que busca es una contrapartida de responsabilidad. Es decir, ¿Qué respalda esto? "Yo apoyo esto". Olvidate que sea público, te digo privado. Una empresa grande que dice: "Sí, bueno van a hacer no sé qué y hay botellitas y entonces como autorizo que usen la forma de mi botella que me

identifica porque van a hacer en las escuelas públicas, no sé". El grupo ese se pelea (pausa). Y no se hacen más que dos funciones (pausa). O ese grupo no se pelea, pero resulta que los recursos una persona los gastó, o calcularon mal los recursos y después esa empresa les dio un logo, les dio un no sé qué no sé cuánto y los apoyó, y dicen "Los recursos no están, porque se calcularon mal y no son suficientes". O sea, empresa pública o privada lo que busca es... (pausa)

Una respuesta

La contrapartida de responsabilidad. Yo te recibo porque estás estudiando en una universidad, no me importa si es pública o privada, sé que levanto el teléfono y me van a decir que existís. Y me van a decir lo que hacés. No es que cualquiera me llama por teléfono y yo le voy a [dar una entrevista]. Es decir, ni yo ni el presidente ni [nadie]. ¿Por qué? Porque no corresponde. Entonces... la institucionalidad es muy importante porque conlleva una cantidad de cosas. Para empezar el compromiso del grupo de personas que con un objetivo en común trabajan en función de ese objetivo que muchas veces lo hacés [sacrificando] un objetivo personal. Esa tendría que ser la idea D. Que después me vas a decir: "Yo conozco en tal lugar tal cosa". Bueno, sí, conocer cosas que no funcionaron bien hay un montón. Como hay gente que te dice esto que te estoy diciendo: "No, mirá esto lleva mucho tiempo y lleva desgaste" y lleva esto, por ejemplo, que tú me pedís una entrevista, yo te la tengo que dar o te la puedo negar. No, porque represento a una institución, no pasa por mí si yo tengo tiempo, tengo ganas, te la puedo negar, pero tengo que justificar. Tengo que decir: "Bueno, no, mirá no puedo". [(interpreta "¿entendés?" con gestos)] Es trabajo, es trabajo, ponerle pienso. Trabajo y consecuencia. "Ah, pero usted dijo tal [cosa]", "Ah, pero me dijo que no le íbamos a..." No. Esto va a quedar impreso no importa, es decir, lo que tú escribas... ¿Me entendés? Para uno estar en una institución tiene que ser capaz de ser contrastado (pausa). Entonces... tiene que tener capacidad de análisis y ser contrastado y tener autocrítica y capacidad de ceder. Es como un matrimonio, si no tenés capacidad de ceder no te cases.

¿Los públicos que asisten a obras de teatro independiente en el interior tienen alguna particularidad, alguna característica?

No, porque dependen de... Igual que en Montevideo, igual que en Buenos Aires, depende los gestores de los grupos. Depende del colectivo social en el que están insertos porque si vos vas a un colectivo donde la población es mayor [en edad], bueno, ¿qué te puedo decir? Seguramente va a ir mucha población mayor. Pero si tenés un colectivo donde hay gente como vos, de 25 años que resulta que aparten no sé qué, sos maestra de

kinder y tu novio es maestro de primaria, probablemente hagan producciones con ese perfil, y entonces sos maestra y puedas arrimar, y entonces es un lugar donde va mucho escolar, por ejemplo. O se hacen funciones para los escolares. A ver... no tiene una diferencia de particularidades con respecto a los que pueda tener cualquier otro lugar. Depende mucho de los gestores, de cómo los trabajan. Hay grupos que solo hacen trabajos para niños. ¿Qué pasa? ¿La mayoría de los grupos que solo hacen teatro para niños están integrados por quienes?

Por maestros

Maestros ¿Por qué? Porque es una necesidad que ellos conocer de primera mano y en esa necesidad surge y ven sus capacidades y tratan de crecer y de formarse y ahí es donde ATI aporta que articula con la Dirección Nacional de Cultura, que articula con el Instituto Nacional de Artes Escénicas, que articula con la COFONTE recursos para formación, por ejemplo. Pero, ¿qué pasa? La gente de lunes a viernes trabaja entonces ¿la formación cómo tiene que ser? Los fines de semana con jornadas largas porque los docentes que podés llevar al interior también trabajan entre semana y entonces hacerse un viaje de cuatro horas y media de ida y cuatro horas y media de vuelta para dar una clase de nueve es impensable. Así que hay que gestionar donde se queden y hacer en los fines de semana porque entre semana no solo que el docente no puede ir sino que la gente trabaja. Y además tenés que entender que también están ensayando sus obras, sus puestas en escena, las producciones del grupo. Eso le pasa adentro y fuera de ATI. Eso no pasa por la organización que tengas. Hay colectivos que trabajan desde la gestión, hay departamento donde gestores culturales del mismo lugar con formación de gestión cultural. A ver... tú estás te recibís y ponele que fueras no sé de equis departamento, ponele... (La entrevistada realiza una pausa para que la entrevistadora complete la oración.)

Salto

Salto o de Artigas, o de Colonia, o del que fuera y volvés con tu formación y vas a trabajar en equis lugar porque conseguiste un trabajo y ta,ta, tá. Y te sumas porque te gustó como me decías el teatro y no sé qué, y te sumas a ese grupo y te haces cargo del manejo de... (pausa)

La comunicación

De la comunicación. Obviamente ese grupo va a tener una fortaleza enorme en tu persona, más allá de que seas una gran actriz o que seas una estupenda dramaturga y una excelente directora (risas). Tu fortaleza al grupo va a aportar también y fuertemente

desde la difusión, desde la comunicación institucional. Entonces, ese grupo va a tener una fortaleza porque quien se sabe comunicar obviamente llega de otra manera y obviamente tiene otro *rapport*[826] en el resto de la sociedad, no solo de ahí, si no del resto. Creo que para todas las empresas del interior, por ejemplo, lo que vos estás estudiando ahora, que es la [Licenciatura] creo en Comunicación institucional, es decir, hay cabañas, hay empresas en el interior que hacen todo lo que es Comunicación institucional para afuera del país. Que en el país no conocemos que existen. Porque su nicho del mercado está afuera. Entonces, no comunican, no gastan, no invierten, no gastan recursos en la comunicación interna porque no les raporta. En otras áreas que no es la del teatro, ¿verdad? Entonces... pero independiente si integran ATI o no integran ATI te puedo decir que el gran reto del teatro independiente en todo el Uruguay es la autogestión y que la gran mayoría vive en el interior, la gran, gran mayoría vive de otra cosa. En Montevideo hay gente joven y algunas personas que han logrado vivir de su trabajo artístico. Hay algunos que viven del trabajo docente y del trabajo artístico, o sea, tienen una escuela o dan clase en una escuela de teatro y a su vez son actor, directores o dramaturgos, ¿verdad? Pero en el interior son los menos. Y me animo a decir que... ahí sí puedo decir en el interior todo, pero son los menos, también, en otros interiores que no son los del Uruguay. Y en Montevideo recién hace pocos años que hay gente que ya está emergiendo con esas características, pero bueno, hay que apostar, son políticas a nivel nacional y apostar a eso, ¿verdad?

¿Cuál es la percepción de Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Cómo es visto?

Bueno, un teatro de excelencia.

¿En qué sentido?

Artístico (pausa)

¿Por qué? ¿Por la originalidad de su puesta en escena? ¿Por...?

Por la calidad de los productos logrados (pausa). Por la calidad de los productos logrados y por la continuidad. A ver... es... la calidad de los productos logrados y el mantener ese estándar a lo largo de su historia (pausa). Y obviamente desde el punto de vista institucional que cumplió ahora 36 años de ser una institución y eso con todo lo que te dije de lo que implica la institucionalidad. Eslabón tiene una estructura, tiene negociar entre sus integrantes, tiene que crear entre sus integrantes. También al pertenecer a ATI, también al pertenecer a una institución como es ATI una asociación

[826] La palabra *rapport* deriva del francés *rapporter*, que significa traer de vuelta o crear una relación.

civil de segundo grado tiene su contrapartida. Porque hay apoyos que se dan que respalda ATI, pero de todas maneras implica negociar, o sea, ¿me entendés que hay un desgaste? Hay un, un... yo no digo desgaste en el sentido peyorativo, hay una inversión de energía y de pienso en el formato que es como una inversión a largo plazo. O sea, cuando todo esto pasa que es calidad, permanencia en el tiempo. Porque el mundo se reduce a eso, a la credibilidad. Entonces, cuando obtenés credibilidad también se da el hecho de que empezás a gestionar, y decís: "Bueno, mirá, [conseguimos] un toque", capaz que una banda no va a otro lado sin un piso porque dice: "No, no me conviene ir", Y capaz que vos decís: "Pero mirá que es para Eslabón" y capaz que Eslabón sí va, ¿por qué? Porque está bien visto porque es gente respetable con normas éticas sostenidas en el tiempo, con valores. Más allá del contenido que puedo compartir o no en los productos, ¿me explico?

Sí, en la forma de trabajo.

Es la presencia social, lo que le brinda el colectivo. Esto que vos decís, vos no hubieras elegido Eslabón para hacerlo si no tuviera todas estas características que te estoy diciendo, ¿o es mentira? ¿Me entendés? Entonces, digo: ¿por qué? Porque hay un señor que se llama Leonel Dárdano que tiene una historia de vida, que es consecuente con una determinada estética, [una forma de] ver el arte, con un grupo de artistas que tenían una forma de trabajo de la misma manera con muchísimo esfuerzo, con muchísimo sacrificio y que lograron productos. Porque hay otros que se sacrifican mucho y que no son tan buenos. A ver... el sacrificio no es garantía de éxito en el contenido.

¿Leonel Dárdano es valorado en el circuito teatral del interior?

Es valorado en el teatro nacional. Trasciende lo que es el teatro del interior. Leonel Dárdano es una de las pocas personas, es uno de los del interior que en el ambiente teatrero nacional es no solo conocido, sino respetado (pausa).

¿Cuál considera que es la importancia o impronta de Dárdano en la institución? Es el único fundador que hoy participa de forma activa.

Buena, la primera cosa que la estás diciendo vos ahora. Es el que seguramente ha trascendido porque se ha sabido adaptar a que algunos compañeros tomaran por razones personales otros caminos en su vida y quedarse sin ellos, que es una pérdida. Porque con seguridad había todo un [sistema] para los productos que en algún momento logró con determinado equipo de gente, había un sistema de relojería que al no estar esas piezas y bueno... Yo creo que el gran ejemplo, el gran testimonio desde el punto de vista vivencial de Leonel Dárdano es el hecho de que apostar por la calidad, apostar por

mantener un objetivo que es el artístico, apostar por la calidad humana, por el trabajo en equipo, apostar por la vida de que hay que adaptarse a gente joven que ven las cosas de otra manera, que las pide de otra manera, que las da de otra manera. Así que creo que hoy Leonel es un ejemplo. Porque es el director artístico, ¿verdad? El dejar que la gente joven se forme en lo que es la vida institucional porque ahí hay aciertos y errores y uno los tiene que ver. Entonces, está la actitud del adulto que es la de la madre: "Dame la escoba que yo termino de barrer", ¿verdad? Ese es el camino más rápido o no de los adultos con respecto a los jóvenes. Y después está el otro que respira, que deja [experimentar], es decir, hay un margen de acierto y error. El acierto nunca importa, pero el error... y decir: "Bueno, sí en realidad no perdí tanto porque aprendió mucho más de lo que perdimos", por ejemplo, ¿me entendés? "Vamos a hacer esta obra", "No, queremos hacer esta [otra]", "Pero miren que ninguno baila o ninguno canta o miren que...", "No, pero la queremos hacer" (simulando diálogo entre adulto y jóvenes). A ver, tiene que ser una persona muy sólida desde el punto de vista psicológico, sólido como individuo global para poder acompañar. No sé si pasó esto te estoy diciendo... yo conozco a Eslabón... pero me imagino que una persona que trasciende, porque no es por [dinero] que lo hace, de eso estamos todos de acuerdo, que nadie hace eso porque se haga ni millonario ni siquiera creo que pague algo de su vida. Es decir, cuando uno hace eso, yo qué sé habla de entrega, habla de valores. Entonces, si me preguntás te digo: "Creo que es fundamental como ejemplo de vida, demuestra que el crecimiento cuando uno busca el crecimiento no es de uno como individuo. Trascender generaciones es la gran enseñanza de Leonel, ¿no?". Y haber logrado que se incorporara gente como compañera que recién nombraste [(Patricia Pereira)], como se llama... no me salen los nombres ahora pero… (pausa)

Lucía Montenegro...

Lucía Montenegro creo que ahora está en la presidencia.

Hay dos jovencitas también [Alfonsina] Astorga y Lucas.

Entonces, ¿qué pasa? Toda esa gente se ha formado con determinadas conductas, con determinados valores y eso es lo importante porque después eso es lo que hace que la institución...

Avance

Avance. Lo primero es permanecer en el tiempo, olvidate de crecer. Mantenerse vivo ya es un valor (risas). Que no te lleve el mundo, con los cambios de tecnología, con todas estas cosas (señalando el celular). Entonces, creo que es un valor y además... Si bien es

cierto que es más fácil... cuanto más cerca estás de Montevideo el reconocimiento es más fácil porque este país es centralista, o sea, se reconoce. ¿Vos a quien reconocés? Reconocés al que conocés. Y si vivís en Montevideo es tu alrededor y bueno ahora está la zona metropolitana porque venís acá y dormís en la zona metropolitana. Pero ha trascendido eso, ha representado el teatro del interior con altura, con gran calidad desde todo punto de vista. Y bueno, artísticamente, los productos que ellos siempre han hecho y que hacen hasta el día de hoy siempre son con una búsqueda de excelencia. Que a veces logran en un 100%, a veces en un 99%. No sé, no sé. Yo no creo que el arte se pueda evaluar. Lo que uno evalúa en el arte es la búsqueda, el trabajo del otro por comunicar cosas y creo que Leonel transciende, eso lo ha dejado. Y está formando gente, el otro valor fundamental, está formando gente. Y como decís es el único [fundador] que queda, pero ojo porque veces hay un único que queda y es un ejercicio de poder de dudoso contenido.

¿En qué sentido?

¿Eh? No hablo de teatro. Hay gente que se sostiene en el poder y no por eso hay una valía. No hay una valía.

Hay otros integrantes fundadores que están vinculados pero de forma no permanente: Carlos Sorriba [y Jorge Gallero].

(La entrevista se interrumpió, Rusch recibió una llamada telefónica. Quince minutos más tarde, aproximadamente, se retomó la instancia de preguntas)

¿Cuál es promedio de obras anuales que producen los teatros del interior?

¿Por grupo o por todo?

Por grupo

Y por grupo te diré que están haciendo... gracias a Dios hemos crecido. En los últimos años estamos... Por grupo creo que debe haber un promedio mínimo de dos obras por grupo [teatral]. Hay grupos que producen seis y [otros] que producen una porque hacen una gran puesta, una gran producción y después la explotan por uno o dos años. Porque no te olvides que el mercado del interior es chico y se tiene que mover y los traslados son carísimos. Entonces, tenemos grupos con producciones de alta calidad que hacen una producción [por año] y con eso [rinden] dos temporadas, ¿no? Tenemos otros que por problemas personales [ven interrumpidas sus puestas]. A veces te pasa, por ejemplo: el año pasado [(2019)] yo había dirigido en mi grupo dos obras.

¿A qué grupo pertenece?

De Palmira Teatro. Entonces yo había dirigido dos obras. Las estrenamos en noviembre y diciembre [de 2019], viene la pandemia. Bueno, nosotros en el verano no hacemos funciones porque no hay, es un mercado que muere hasta marzo. Tú con todo preparado para hacer funciones en marzo, más otra que había dirigido en el 18. Tenía tres obras, tenía de mi dirección, pero había otras de un compañero que también dirige en el grupo. Vino la pandemia y este año [(2020)] entre la gestión de ATI y la gestión de mi vida, también. Bueno, no hemos producido. Va a salir una ahora a fin de año. Esto es muy excepcional, olvídate de la pandemia. Yo creo que hoy puedo decir con certeza que de los grupos de ATI debe haber un promedio... Porque hay grupos que hacen cuatro o cinco estrenos por año entonces bajás el promedio. Si te dijera tres creo que tampoco le erraría mucho, pero dos es verdad. Creo que un promedio entre los 33 grupos de dos obras anuales de cada grupo hay.

Por ejemplo, si produjeran una obra cada dos años, ¿sería poco?

En realidad nadie produce una cada dos años. O sea, los que producen una cada dos años es en algún momento excepcional en la historia de un grupo de 40, 60, 25 o 5 años [de trayectoria] pero [en] un grupo como te digo puede pasar que un año no sé estrenaste en diciembre y después [en enero del año siguiente y parece que estrenas cada dos años]. Fuera de la pandemia, puede pasar que un año tengas una sola obra estrenada o te dedicaste a dar talleres, por ejemplo. No sé. Las muestras de un taller no las consideramos obras, di no te tendría abrir [el abanico]. Hablo de producciones modestas como las podemos hacer nosotros pero producciones al fin. Pero no un grupo que no saque una obra por año creo que hay dos extremos…

Pequeño Teatro de [Durazno] produce varias obras por año.

Pequeño Teatro de Durazno, Los Winnis de Paysandú [son los que más producciones hacen]. Nosotros [(De Palmira Teatro)] estamos en dos obras por año. El Patrimonio, La Comedia de Colonia, yo qué sé, no importa. O sea... Lo que es importante... Y hay grupos que realmente sacan, para lo que somos nosotros, megas producciones, ¿no? Tenemos algunos grupos dentro de ATI que viven del teatro: viven de dar clases, de sus talleres y viven de lo que producen del teatro artísticamente o publicidades y esas cosas. Que son grupos de zona metropolitana que entonces tienen otra dinámica. No es que produzcan poco, sino que son producciones mucho más costosas y que después obviamente las tienen que hacer y se manejan y se esfuerzan en poder tener el retorno de eso, ¿verdad? Y para eso lleva [esfuerzo].

Eslabón, por ejemplo, presenta en promedio una obra por año, ¿sería un ejemplo de grandes producciones?

No, Eslabón es la dinámica que tienen porque hace producciones con muchísimo trabajo desde el punto de vista actoral. Lo que hablábamos hoy: la ATI es una asociación de grupos y cada grupo tiene su dinámica, su estética, su línea de contenido y su línea filosófica. La libertad es libre. Entonces, Eslabón tiene esa dinámica y está bien. No, no para nada. A ver... eso es como que vos te digas... ¿Cuántos años tenés vos?

24 años

Yo conozco una persona que a los 24 tenía dos títulos universitarios. ¿Vos perdiste el tiempo? No. ¿Esa persona gano tiempo? Capaz en algún rasgo en otras no. Son cosas diferentes, son los objetivos, son las circunstancias dadas. ¿Qué es lo que busco? Por ejemplo, ese grupo que hace una obra cada dos años, ¿hace poco? No (con énfasis). A ver, invierte artísticamente, hacen su dramaturgia, su dirección, invierten en infraestructura, en puesta en escena, invierten, invierten en difusión, en comunicación, invierten trabajo, invierten trabajo como lo que antes serían las compañías, ¿verdad? Y bueno, funciona como una compañía y tiene que tener retorno económico. No está mal. No hay un mal o bien, y, sin embargo, capaz que en los últimos cuatro años sacaron dos obras. Sí, ¿pero qué obras? ¿Qué repercusión tuvieron? Eso es definición del grupo. ¿Qué pasa? Porque además tenés que ver en el interior no hay escala. Entonces, capaz que en un teatro de Montevideo, en una compañía de Montevideo tienen un *staff* [que] permite que hagas tres, cuatro, cinco prestas. La que marcho bien la tenés seis meses, ocho meses. La presentas a festivales, no sé qué, no sé cuánto, porque tenés infraestructura, tenés infraestructura de gente, también de gestión para saber a qué festival, como te presentas, cuándo son los festivales. O sea, hay una infraestructura de años y sostenida de alta calidad que hace que... Y lo que no picó, lo que no pegó, lo bajan en dos o tres meses y "Vamos a hacer otra". O producen, por ejemplo, para un niño del mercado, como, por ejemplo, para las escuelas. Yo creo que no se puede hacer un juicio de valor, [diciendo] qué es lo que está bien o qué es que está mal. Lo que está bien si sos un colectivo que hace teatro hagas teatro (risas). Lo que está bien es que hagas teatro. Y lo que está mejor todavía es que cumplas con tus objetivos en cuanto a contenido y estética.

¿Qué se considera ser profesional en teatro?

Yo creo que es como en la vida. En general, en todo. No [únicamente] en el teatro. El profesional no es solo el que vive [de esa actividad], que es la definición cortoplacista

de profesional. “Yo soy profesional porque vivo de la costura, vivo de hacer teatro. Vivo de dar clase de teatro o dar clase de...” Bueno, eso es una forma que, para mí, se queda corta en la definición. El profesional en un área es el que se hace responsable de lo que hace. Hay gente que tiene un título universitario y no es profesional, para definírtelo por la negativa. Podría estar engomando afiches en una pared mientras miran el celular para este lado (interpreta el movimiento con sus manos). Más allá de que vivan de eso. Si te digo profesional en el teatro es el que se dedica a eso y que obviamente una parte importante en el entendido de todo el mundo es que si vos sos profesional en algo ese algo... para ser profesional, para ser responsable tenés que dedicar el pienso, el físico, la organización de tu vida. Lo mínimo que uno piensa es que tienen que tener retorno económico para tener una vida digna y poder seguir haciendo eso, porque es un círculo vicioso. Entonces, ahí si me uno a [la definición de] que profesional es el que gana [dinero], el que se sustenta con eso. Entonces, por supuesto que es un objetivo para todos los artistas del mundo, y ahí van todos los que generan [arte], todos los creativos que generan contenido con cualquier expresión artística, creo que el primer paso es que puedan vivir de eso. Pero también es en el caso tuyo, comunicación institucional, ¿verdad estás haciendo? Bueno, macanudo. Y bueno, vas a ser profesional solo porque te paguen por comunicar o vas a ser profesional cuando comuniques y cumplas con el compromiso que adquirís. Capaz que mañana viene uno que te paga muy bien y vos lo haces mirando para otro lado y te dice: “Poné tal cosa” y firmás y llenás un [documento]. No sé. No estoy menoscabando en tener un título, al contrario lo pongo en valor. ¿No sé si me explico?

Sí, está ejemplificando.

Se da mucho en el arte: hay gente que es autodidacta. Entiendo en la vida que... y volviendo al ejemplo de la profesión que tú elegiste y que ahora estás cursando una [licenciatura]. Y bueno, sí. “¿Por qué vas a estudiar si hubo gente que se comunicó bárbaro hace 2000 años? Y sabía comunicación, ¿y vos vas a estudiar?” Bueno, no, pará. Vos ahora en cuatro años y con una maestría de dos, creo, cuatro más.

Es al revés, es una tecnicatura de dos y una licenciatura de cuatro años.

Bueno, con la tecnicatura de dos y una licenciatura de cuatro vos en seis años hacés lo que a otra persona que era un gran comunicador de lo que hacía, que capaz que... (balbucea) O de lo que se hacía un gran comunicador era su vida entera y vos lo haces en cuatro años y saliste con 26 años a la vida. Así que yo primero que nada creo en la formación curricular. Creo que los autodidactas son muy buenos y uno siempre está a

tiempo a hacerlo. Por ejemplo, [Pedro] Figari. Vos fijate que Figari, el pintor que nos representa, uno de los máximos exponentes de la pintura uruguaya, pintó por primera vez a los 60 años (pausa).

Sí, sí, en la adultez.

Mmm… eh, bueno, sí, ¿me explico? Entonces, ¿qué pasa? Hay gente que pinta, va a un taller, ¿es una formación curricular ir a un taller de pintura? Digo pintura o aprender solfeo en tres meses. No es una formación. Es decir, desde el punto de vista académico, ¿no? Y, sin embargo, son grandes músicos, grandes pintores. ¿Qué? ¿Nos vamos a privar de todo eso porque la persona no necesitó formación académica? De todas maneras, para la gran masa que son como yo, gente de inteligencia media o de capacidades medias (risas). La formación académica acorta los plazos como mejor resultado en la carrera de producto. Así que yo defiendo la formación académica, pero de todas maneras en las artes hay toda una parte que es un componente individual que no tiene nada que ver con eso. Entonces, hay gente que se ha formado y que son grandes profesionales de la actuación, grandes profesionales del teatro, grandes profesionales de la dirección, grandes dramaturgos y no hicieron una escuela de hecho. Acá hace poquitos años que se hizo alguna cosa de dramaturgia formal, [una carrera] de dos años creo que hubo uno en la EMAD, creo que se mantiene todavía de dos años. Ahora, pasa con todas las formaciones. A ver, ingresar a la EMAD que es muy difícil, después egresas y no hay una garantía de que seas un profesional porque cursaste la EMAD. En realidad la garantía de que sos un profesional es porque a lo que lograste aprender, lo que te enseñaron... Porque no basta con ser bien enseñado, hay que ser bien aprendido. La sumatoria de lo bien enseñado que fuiste y de lo bien aprendido que fuiste se le suma la responsabilidad con la que encarás en el cumplimiento [del trabajo]. Profesional es una persona que se compromete a un plan de acción y lo cumple.

¿En el interior se dictan muchos talleres y cursos relacionados con teatro? Por ejemplo, Eslabón dicta talleres. Más allá que no son reconocidos por el MEC como educación formal, ¿qué valor poseen estos talleres y cursos? ¿Quiénes validan dicho valor? ¿La comunidad? ¿La trayectoria?

El colectivo, la comunidad. El colectivo social donde están insertos, porque la formación académica en este... iba a decir en este país, pero no es así, en todo el mundo [está] centralizada. No es lo mismo egresar de la Sorbona que de una universalidad del sur de Francia, ¿o no? No es lo mismo egresar de Stanford que no ser egresado de Stanford. Por obvios resultados de las personas que pasan por ahí. No estoy diciendo

que esto no esté [bien]. El hecho concreto es que a medida que se achica... La formación académica es importante, el reconocimiento del colectivo social. ¿Decís que cómo se valora? Y se valora porque, por ejemplo, vos hacés un taller de un año una vez por semana con escolares y los padres te preguntan y te llaman. Vas caminando por la calle y sale una cabecita de un auto y dice: "Adiós, Memé. ¿Cómo te va? ¿Cuándo volvemos?" Y te llama una madre y te dice: "[Mi hijo] me está diciendo si no van a hacer nada en el verano". Y la mamá te dice: "Ahora desde que hace teatro [mi hijo] duerme mejor". O viene uno y te dice: "Me voy a Montevideo, pero quiero estudiar teatro" o "Voy a estudiar tal cosa: ¿dónde puedo ir a aprender?, ¿a qué escuela puedo ir?" Porque también quiero hacer en paralelo teatro porque desde que yo iba al liceo, desde que venía a acá..." Y creo que es ahí donde debe estar también la respuesta. Yo estoy transitoriamente en este lugar [sobre el cual] vos quisiste conocer la opinión de la secretaria general de ATI, es institucional [lo anteriormente dicho]. Y como te dije me parece sumamente valioso desde el punto de vista del colectivo social. Y hay que luchar trabajando para [que] estas cosas perduren con el mejor contenido, la mejor valoración del otro, ¿no? Sin romanticismo, práctico pero de la mejor manera posible. Pero la devolución es en el colectivo social. Yo creo que ahí hay que enfocar eso, es decir, que después... Porque… ¿sabés qué? Al éxito todo el mundo de suma. Cuando el colectivo social dice: "Sí, cómo no [vamos a ver su obra]". [(La entrevistada simula el diálogo entre un habitante local y persona de una obra externa a la ciudad)]. "Vamos a venir con una obra acá". "Ah, no mirá, yo ya tengo entradas para el sábado, actúa la gente de mi pueblo" (pausa). No sé, yo con eso ya me quedo chocha [(lunfardo rioplatense que refiere a extrema felicidad)]. Por supuesto visto desde lo que es citadino dicen "Ay van porque los conocen y los aplauden, pero no saben ver teatro". Yo he escuchado a gente decir en Montevideo de las cúspides más altas de la intelectualidad teatrera, presencialmente, decir: "No, no, lo que pasa que no saben ver teatro" o "Hay que educarlos para que escuchen jazz" (pausa). Hay un desconocimiento absoluto y cuando digo desconocimiento no es desconocimiento de no conocer la realidad, un desconocimiento del otro como individuo en sus capacidades de individuo. ¿Por qué hacés Comunicación yo tengo que pensar que no entendés de Matemática? (pausa) Es decir, preconcepto. Que no es desconocimiento de la realidad, ¿me explico? Es desconocimiento del otro. Porque andás siempre de pantalones, no sabés elegir un lindo vestido para sentirte glamurosa. No. [Es] un preconcepto. "Ay te vi siempre vestida de pantalón de jean y no sé qué". Hay un preconcepto y hay un desconocimiento, y bueno

obviamente donde están las grandes masas citadinas... Cuando uno dice citadino no es peyorativo. Donde están los grandes grupos, la cantidad es la que... Es una cuestión básica de fuerza, donde hay más se manda más. Entonces, hay un desconocimiento de eso, ¿me entendés? Pero lo escuchas, lo dicen [abiertamente]. A mí no me ofende porque son muy honestos cuando lo dicen, realmente creen que están diciendo una verdad. No se les ocurre pensar que una persona que es un empleado de una oficina pública, un carpintero o lo que sea, con que sea del interior ya [es suficiente]. Hay todo un... porque no es una cuestión, no es en el plano intelectual, de conciencia intelectual, es acá [mientras se toca el pecho a la altura del corazón] (pausa). Pasa en Nueva York, pasa en San Francisco, pasa en París. Francia es centralista. Barcelona no se achica y pasa con respecto a Madrid que tenés dos polos ahí...

Opuestos

No, opuesto no. Pero generando sus propias culturas y sus propias identidades, ¿no? Y nada, uno tiene que aprender porque vivimos en un solo país, y bueno tiene que aprender a convivir y a trabajar por... Ahí lo que tú hacés creo que es un área muy importante, que puede sumar mucho desde el punto de vista de la Comunicación. Porque a veces, y yo lo planteo muchas veces, ¿no? Es una cosa interesante para venderle el trabajo tuyo a la gente. Comunicar lo que uno es no necesariamente es alardear de lo que uno es, o de lo que uno hace. ¿Me entendés? En los colectivos donde hacerse ver no es bien visto. "Mira, se está haciendo ver", ahí tenés un comentario. ¿Lo tuyo, cuál es? La profesionalización de hacerse ver. Hacerse ver porque todo puede tener una connotación negativa o positiva, hacerse ver en el buen sentido de la palabra es esto: "Esto soy yo. Mirá existo", eso es hacerse ver. Lo que pasa que peyorativamente si vos decís "hacerse ver", [está mal visto]. Hay un dicho: "Esto es puro invento de la prensa capitalina".

Nunca lo había escuchado.

Sí, es una cosa del interior. Cuando yo era chica, tengo 64 años. Pero me acuerdo de decir: "Ja, mirá, esto que dijo fulano, puro invento de la prensa capitalina", nada que ver, era como una metáfora. Nadie piensa en el interior que la prensa capitalina miente. Es decir, pero hay otro formato. El hacerse ver no es bien visto. Porque nos conocemos todos, ¿qué nos vamos a hacer ver en el interior? ¿Qué te vas a hacer ver que tenés una casa más linda? Si total llegás a las cuatro de la mañana mamado porque no bancas a tu mujer y todo el pueblo lo sabe. ¿Qué te vas a hacer ver en el interior? Que sos flor de macho si cuando entraste al sanatorio a atenderte llorabas como una nena y todo el

pueblo lo sabe. ¿Qué te vas a hacer ver en el interior? Si todos nos conocemos. Que sos pobre, ¿y sos mejor que otro porque sos pobre? Que sos rico, ¿y sos mejor que otro porque sos rico? Si a la hora de la verdad uno juzga al otro cuando las papas queman. En los colectivos chicos hacerte ver, ¿qué te vas a hacer ver si todos nos vemos? Entonces, ¿qué pasa? Lo que vos hacés, que tu trabajo es hacer ver, hacer ver algo, es hacerlo ver porque es hacerlo ver, en esencia lo que significa hacerlo ver, que se vea. Porque una forma de ningunear, de ser más fuerte, es que yo te invisibilice, entonces, ¿qué pasa? Acá tu trabajo es hacer visible. Que no es el término que se aplica en ese dicho de "Mirá este como se hace ver", que es mostrar lo que no sos. Y que un pueblo, en un colectivo de 800 personas, 600 personas, 1.000 personas, de 4.000 personas hacerse ver... Que también pasa acá [en Montevideo], porque viene uno y dice: "Me fue bárbaro, che. Bárbaro, bárbaro, bárbaro. No sabes la sala llena. Llevamos dos meses en cartelera". Y escuchás otro que viene y te dice: "Si está sólo los domingos y yo fui y fue fulana y había 10 personas y no había pandemia". Pero hay gente que llega y dice: "Woow".

Depende del enfoque comunicacional, de cuál sea el objetivo. Si es posicionarse. Si es generar impacto en las autoridades a través *lobbying*, por ejemplo, para conseguir la aprobación de una reforma o una nueva norma.

Hay cuestiones que son éticas más que nada, ¿no? Yo siempre pongo un ejemplo "Che fulana entró en Comunicaciones de tal lugar", "Ah, se lo consiguió el padre porque es portero o es chofer, un acomodo. Se lo consiguió porque es no sé qué del abuelo". Mi hija hace lo mismo que vos y entra a trabajar en un lugar como el que entraste vos. "Che, ¿cómo está fulana?", "Ah, bárbaro, mirá está trabajando ahí", "Ay, tiene una red de apoyo muy importante" (pausa). La cadena que a vos te puso en un lugar si es para otro digo que es acomodo, pero si es algo que yo aprecio, mi amigo, es una red de apoyo. Entonces, lo que de mí para acá es red de apoyo, de mí para allá es acomodo, contubernio. Por ponerte ejemplo así, entonces, ¿a ver? Me parece que es muy útil lo que estás haciendo vos porque invisibilizar al otro es un ejercicio de poder, es un ejercicio que hace la gente de poder para conservarlo, ¿entendés?

O cambiar el foco de atención

Pero el resultado es invisibilizar lo que tiene valía, menoscabar lo que tiene valía. Si pueden invisibilizarlo ya [lograron algo importante]. Estamos hablando de teatro, pero puedo hablar de cualquier cosa. Cambiar de foco, postergar, no sé mil maneras [de invisibilizar]. Hay batallas que se pueden dar y otras no. Yo creo que con respecto a lo

que es el teatro del interior creo que lo más importante es generar productos de calidad para los colectivos sociales que son los que te sustentan. Porque vos no sacás [dinero] de eso. Y los que sacan [dinero], vamos a entendernos bien no viven de eso, porque están viviendo o porque tienen un cargo en la Intendencia y son directores o son docentes, o dan clase en los liceos o dan clase de arte, o dan clase de otra. O trabajan de otra cosa. Yo creo que el retorno está en el aprecio de los colectivos que hacen que los grupos no desaparezcan. En la medida en que en un lugar hay un grupo de teatro o se arman toques de música o hay una biblioteca o hay un conjunto de danza folclórica, no me importa [qué, una actividad] que tenga que ver con el arte creo que solo se puede dar si hay un soporte del colectivo porque tu marido no te aguanta a los chiquilines si no ve que los demás dicen "Che, que bárbaro, ¿viste? Vine a ver a tu mujer que estaba actuando". Entonces ya a tu marido no le molesta tanto. Se pone contento, ¿me entendés? ¿Por qué? En definitiva se asocia. Es eso, es el [reconocimiento del] colectivo. Y después por supuesto si hay gente que se cree que sabe mucho y que se auto [atribuye] la verdad absoluta sobre lo que es arte y sobre lo que es contenido, que está bien y que está mal en lo artístico, en lo creativo, y les gusta ¡Suerte! Claro que te mima que te ganes un Florencio o que te nominen, cholulos[827] somos todos. ¿Quién no es cholulo? Entonces, creo que el gran desafío del teatro de... generar teatro en los colectivos... A mí no me gusta mucho del interior. [Es] generar expresiones artísticas en núcleos sociales chicos, que no tenés capacidad de hacer escala. Está reconocido a nivel mundial el microcentro de Buenos Aires, la cava, como un polo del teatro mundial. Está reconocido por los totem. Y no de un día [para el otro], de muchos años. ¿La cava que tiene 15 millones, 20 millones? ¿La mitad del país? La provincia de Buenos Aires tiene 20 millones y la cava creo que tiene 7 u 8. Y es un polo mundial. Pero porque tenés 8 millones de personas. Andá a las salas y hay 50 [espectadores] pero no con pandemia, te hablo de antes. ¿Entendés a lo que me refiero? Sí, vos me dirás "Había muchísimas salas por eso es también un polo de creatividad porque hay trabajo, le da a la gente para que se dedique a todo eso y pueda comer de eso". Pero si vos querés hacer teatro en un pueblo de 600 personas, en un teatro de 1000 personas, en un pueblo de 4000 personas... (pausa) Ahora yo te pregunto, ¿vos no tenés derecho a generar contenido porque vivís en un pueblo de 600 personas? Porque en un pueblo de 600 personas no haya escala desde el punto de vista de los gobiernos departamentales o los gobiernos

[827] El adjetivo *cholulo* describe a quien posee un interés desmedido por las personas del ambiente artístico.

nacionales o en el caso de otros países provinciales, estatales, nacionales o federales, no importa. Esto trasciende el Uruguay, ¿no sé si me explico? Y si generar contenido que dan identidad… ¿Eslabón tiene que qué? ¿Tiene que hacer tres obras por año para decir que es un mejor generador de contenidos? Ay, porque resulta que los colectivos que son referentes mundiales o nacionales o no sé qué hacen seis obras por año. No. ¿Por qué en la ciudad de...? ¿Cuántos habitantes tienen la ciudad de Canelones?

Aproximadamente 15.000 habitantes. [(Según el Censo de 2011 la ciudad de Canelones cuenta con 19.865 habitantes)].

15000 personas, [Canelones] no existe. Hay uno de los compañeros que es juez, la otra es maestra (risa nerviosa). Yo qué sé. Tenemos un compañero que trabaja en identificación civil, otros que también son maestros, otros que son jubilados, yo qué sé. Claro, por supuesto que después en la lucha por espacios por querer crecer y lograr objetivos de apoyos económicos y reconocimientos entre [comillas]… Y también que hay que asumir que no es lo mismo intentar hacer un producto con una persona que viene de cuatro años de una escuela, con alto nivel académico como es la EMAD a lograr el mismo producto en el mismo plazo de tiempo con una persona que no tiene entrenamiento y capaz que es idónea en la actuación.

¿Es frecuente que los actores, actrices, directores o técnicos del interior sean egresados de la EMAD?

No. Es bajísima la tasa de gente egresada de la EMAD que está trabajando en el interior. Recién ahora hay algunos más, pero es muy baja.

¿De qué cantidad hablamos?

No, no te puedo dar cifras.

¿Menos del 10%?

No, no es mínima. No te voy a decir una cifra porque es mínimo. Muchos viajan. En realidad los que se quedan en el interior es por razones vivenciales y su vida familiar, pero no es porque para su profesión sea atractivo, redituable desde el punto de vista económico ni de crecimiento personal. Pero eso también pasa, si a vos mañana te dan un personaje para hacerlo en el Berliner Ensemble de Berlín [(Alemania)], te ofrecen hacer otro papel en Montevideo-Uruguay y te ofrecen hacer ese mismo papel en [el pueblo de] Ceibo Chato. ¿Vos que elegirías como profesional? ¿A dónde te vas? Te pagan el pasaje y te dan comida. ¿El retorno que vas a tener desde el punto de [vista del] crecimiento profesional? En [Berliner] Ensamble de Berlín. "Mirá actuó una temporada o dos temporadas en el Ensamble de Berlín". Cuando venís [a Uruguay] no tenés solo la

Comedia [Nacional] te ofrecen en todos lados. ¿Y está mal? No. Yo también he hecho mi carrera así.

¿Es egresada de la EMAD?

No, no, no

¿Se dedica generalmente a la dirección o también a la actuación?

Yo empecé a hacer teatro en 2003, fui una arredora compulsiva de teatro toda mi vida y empecé a hacer [del] teatro mi profesión. [Mi formación es] académica en otro [rubro].

¿A qué se dedica?

Soy Licenciada en Laboratorio Técnico y trabajé en mi propio laboratorio, trabajé en laboratorios [terceros]. Pero lo importante es también eso. Que sería injusto que no aprovecharas esas oportunidades. Pero tampoco perder el Norte. ¿Vos me preguntás cuál es el retorno? Yo creo que el retorno más grande de Eslabón está en Canelones y para la gente de Canelones que Eslabón sea reconocido fuera de las fronteras, ¿me explico? En los productos y que lo han mantenido con [el pasaje de] los años porque ha cambiado el elenco, han cambiado las directivas y, sin embargo, siguen haciendo productos de calidad y siguen trabajando. Trabajar el espacio es toda una gestión. Tener un espacio propio, hacer que funcione, es todo un gran trabajo que hacés a pulmón. Entonces, no es que sean buenos los grandes centros urbanos ni malos, ni buenos ni malos los pequeños núcleos urbanos. Son otras realidades, son otras dimensiones. Vos no podés hacer escala en una población de 10.000 personas. ¿Cómo llenás un estadio de 50.000 personas]? No hay. Pero además no es el tiempo de producto es otra cosa. Pero a la prueba está que se necesita porque, en definitiva, fijate que sobreviven sin los apoyos del [gobierno], sobreviven. Es decir, sobre viven realmente (la entrevistada pronuncia las palabras de forma individual y con énfasis en su voz). Y, sin embargo, siguen existiendo, ¿vos me entendés? Nacen nuevos. Es decir, no solo hay algunos que permanecen sino que donde desaparecen [unos] surgen cosas nuevas. O mientras uno está tecleando surgen otras cosas nuevas. Yo creo que eso es lo más importante, que surgen cosas nuevas. Por supuesto que uno quisiera pertenecer a grupos como Eslabón de trayectoria sostenida y todo lo demás, a todos nos gusta eso, ¿verdad? Vos vas a querer un día cuando tengas 50 años tener trayectoria atrás y ser reconocida. Y es lo que tenés que aspirar, ¿no? Y ser activa en tu vida y en la toma de decisiones. Lo importante creo del hecho teatral es que la gente lo aprecia, no es que lo necesita, aprecia su existencia, entiende que le brinda cosas. En todos los rangos etarios. Ahora hay que separar eso de que no es un arte masivo, ¿verdad? Bueno, si el teatro no es un arte que

sea masivo. Hay espectáculos que son masivos y son muy buenos. Y otros que no son masivos. Yo qué sé, no está mal. Entonces, hay que tener acotado cuáles son los límites, creo que el *rapport* más grande es ese. De todas maneras no lo mata nadie, igual la gente sigue haciendo teatro, creo que es la razón y la cosa más importante. Y en el caso de Eslabón, tenés en Canelones, un montón de ciudades chicas, de pueblos chicos y todo lo demás [alrededor, donde] Eslabón es como el faro al que todo el mundo dice: "Ay, ¿cuándo llegaremos nosotros a eso?" Y eso también está bueno. Porque para seguir un faro, una cosa a copiar, un ejemplo, tenés que tener una cosa muy importante que por un lado tiene que estar allá, alto, tiene que ser algo que es admirado, ser admirable desde algún lugar, desde el contenido, desde la forma, desde los años que tiene, desde el tener un espacio bien gestionado, que es agradable de entrar, en fin. En todas las facetas. Pero, por otro lado, eso que es distante, que es ese: "Ay, nosotros acá mirá en un pueblo que somos 700 y estamos viniendo dos veces por semana y... (balbucea)" Por otro lado, ¿qué tiene que reunir alguien, un grupo en este caso concreto un grupo de teatro? ¿Qué tiene que tener? ¿Qué es lo que Eslabón tiene? También ser lo suficientemente... emanar eso de cercanía, que hace que sea accesible. Porque si está allá, allá, allá, allá, allá, allá, nunca voy a llegar a eso. Ya acá nomas me rendí. Entonces, lo que tiene Eslabón creo que es eso, que por un lado ha logrado grandes cosas, sostenibilidad en el tiempo y son exitosos en una gestión muy prolija, han transcendido el cambio generacional, han logrado una corriente estética. Y, por otro lado, esa cosa de cercanía con respecto a todos los que están en los alrededores de Canelones que hace que diga: "Bueno, aquello es allá, pero capaz que algún día llegamos", ¿vos me entendés?

¿Cómo se proyecta esa cercanía? ¿En actividades conjuntas? ¿En el trato?

Yo creo que lo primero es eso, que salen de su cueva, ¿me explico? Que interactúan con el entorno, en el entorno inmediato en Canelones. Que a su vez es un colectivo que está integrado por gente accesible. Lucía [Montenegro] es muy dulce, es accesible. Tiene que dar una sensación de cercanía. Yo creo que ellos la dan por el hecho de que tanta gente los mira con [admiración]. "Pa, capaz que algún día, ¿por qué no? Vamos a seguir por acá". No estoy hablando de contenido, ni de formato, ni diciendo que todo lo que hace es perfecto, estoy diciendo de lo que tiene vida, que es orgánico, que se mueve y que logra seguir en el camino. Entonces, me parece que eso es muy valioso como grupo.

8.10.5.2. Entrevista a María Rosa Carbajal

Formación, profesión y cargo: presidente de la Asociación de críticos teatrales del Uruguay (ACTU), secretaria general de la Asociación Internacional de Teatro para la Infancia y la Juventud (ASSITEJ) y Licenciada en Letras

Fecha: 15 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer características del teatro independiente uruguayo y del teatro del interior, y particularidades sobre la labor de ACTU y los Premios Florencio. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Ser independiente en el marco de lo teatral es no tener dependencia con lo estatal, institucional o formar parte de un grupo determinado. En general "los independientes" pueden formar parte de un conglomerado, que se va formando de acuerdo a los intereses en común o bien se pueden unir para un fin determinado como puede ser un espectáculo, un proyecto, un trabajo de investigación para luego llegar a una propuesta mayor. Generalmente estos "independientes" se autofinancian mediante sus propios espectáculos, haciendo previamente a estas colectas, pidiendo aportes para su futura puesta en escena. En ocasiones, además del autor, director y actores, el grupo está integrado también por técnicos: vestuarista, escenógrafo (a veces suele ser el mismo o la misma), músico e iluminador. Hace unos años los "independientes de independientes", como yo los denomino, son cada vez más numerosos y hace pocos años se reunieron en un festival de teatro donde se expusieron las propuestas, muchas de gran interés.

¿Quiénes serían los "independientes de independientes"? (repregunta)

Es una definición que en principio la acuñé y ahora la utilizan en general para denominar a aquellos artistas dentro del teatro que no integran un grupo teatral determinado, van por su cuenta, integran elencos cuando son llamados y tampoco están dentro de una institución teatral. Te pongo ejemplos: no integran el elenco del Teatro El Eslabón [(Teatro Eslabón)], del Grupo Babilonia o de Teatro Sin Fogón, por nombrarte tres grupos del interior. No integran el elenco estable del Teatro Circular o de [Teatro]

El Galpón. No tienen lazos de dependencia, puede ocurrir que trabajen en alguna ocasión más de una vez con un director, pero se enganchan a un proyecto cuando los llaman o se presentan a *casting*, si así lo pide el director.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro"? ¿Más "valioso" artísticamente hablando?

Aquí debemos hacer cierta aclaración. Todo teatro es comercial, si lo vemos desde un punto de vista económico, todo teatro es comercial. El llamado *teatro independiente* debe mantenerse por lo cual cobra una entrada. Se desarrolle la función en una sala o espacio no convencional, el cobro existe siempre. Puede ser a la gorra, entrada u otra forma de pago (convenios, tarjetas de crédito), la forma de subsistir es por medio de una retribución económica. Esto es a lo que hace referencia al término *comercial*. En cuanto a los textos aquí si hay una diferenciación que hacer. Hay un teatro comercial [con] obras más ligeras de contenido, textos poco comprometidos que congregan a un público que no se acerca al teatro de arte y sí a esta manifestación o tendencia teatral donde la risa fácil es su primordial ingrediente. Si la búsqueda de la risa viene acompañada de un elenco donde existen [personalidades mediáticas] tanto mejor a los intereses comerciales. Es una tendencia que ya lleva un tiempo en nuestro medio teatral. El teatro comercial forma parte del teatro independiente, ya que no son grupos en general institucionalizados (elencos armados para ese propósito). No sé si encaja el término *puro*. Hablaría de formas diferentes de manifestarse el teatro y los caminos que cada integrante o integrantes de este colectivo elige para sus propósitos. En principio lo que llamamos teatro independiente tuvo sus comienzos hace muchísimos años. Pensemos en las primeras y más importantes obras escritas por Florencio Sánchez. Si no vendía sus obras a los Podestá no tenía para comer. La moneda siempre fue necesaria no sólo para una puesta, sino para el autor, su creador. Hoy se habla con prurito de lo comercial, lo cual no es un invento de hoy, sino que desde épocas remotas los artistas necesitaron sustento [económico] o de lo contrario vivieron y murieron en la indigencia.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Desde que existe el teatro independiente se procura profesionalizar esta actividad. Los únicos que se pueden considerar profesionales porque sus trabajos dependen de La Intendencia de Montevideo es el elenco estable de la Comedia Nacional. Son considerados como ningún otro actor, actriz, director y varios etcéteras, ya que perciben a fin de mes un sueldo de acuerdo a su categoría. En el teatro independiente se viene luchando por la regularización de esta actividad. Hay una ley, la famosa y cuestionada

Ley de Teatro [Independiente] N.º 19.821, que fue aprobada en el Parlamento por todos los partidos políticos. La norma declara de interés general la actividad teatral independiente y tiene como objetivo amparar su ejercicio, como impulsor del desarrollo cultural de nuestro país. Se acabaría entonces con el voluntarismo ejercido desde hace tantos años por los artistas independientes. Al no sacar esta ley, sigue sin considerarse trabajo a la actividad y trabajadores a quienes lo ejercen. Si esta ley estuviera vigente, otra situación hubiera sido la situación de tantos trabajadores del arte en el comienzo de la pandemia. O sea, desde el 13 de marzo de 2020 cuando se cerraron los espectáculos públicos. De esa forma existiría la tan pedida renta básica para subsidiar durante tantos meses el cierre de salas y escuelas de teatro.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Como posible, es posible. Hay directores, directoras, actores y actrices que tiene escuelas de teatro y otros que dan clases en varias escuelas. Además, también realizan las producciones de sus espectáculos y son invitados a dar clases o talleres de teatro en el interior por medio del Ministerio de Educación y Cultura. No estoy diciendo que la mayoría viva del teatro, pero hay un grupo que sí. En estos momentos está todo paralizado hasta nuevo aviso.

¿Cuál es el valor de los talleres y cursos que dictan los grupos teatrales en el marco de la educación informal, no reconocida por el MEC? ¿Quién los avala? ¿La comunidad? ¿Los pares? (repregunta)

Talleres, cursos y cursillos se dieron toda la vida, tanto para el interior como para Montevideo. Hay como te comentaba mucha gente de teatro que se dedica a la docencia (dirección, manejo de la voz, teatro físico) que se ha especializado en tal o cual disciplina y la transmiten. En general son personas destacadas en lo que hacen y son requeridas por los artistas. Te puedo hablar de talleres de circo también y sus ramificaciones. Este es un caso son convocados por sus pares. Otra de las instancias es cuando son convocados por el MEC o por el INAE (Instituto Nacional de Artes Escénicas). En años anteriores, libres de pandemia, se trajeron personas del extranjero de reconocidas trayectorias para brindar esos talleres teóricos-prácticos.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

Todo depende de lo que denominamos *teatro nacional*. Si definimos teatro nacional por las obras o textos teatrales escritos por dramaturgos uruguayos, sí hay teatro nacional. Ahora si pensamos que hablar de teatro nacional es cuando los autores escriben sobre la situación del país, los acontecimientos que marcaron nuestra historia, el reflejo de

nuestra sociedad, hay teatro nacional. Existe en nuestro universo teatral [de] dramaturgos y dramaturgas que plasman las dos vertientes.

¿Cuáles serían las dos vertientes que nombra al final de la respuesta? (repregunta)

Cualquiera de las dos formas se puede llamar *teatro nacional*. Cada autor determina el camino que le quiere dar y lo que quiere transmitir desde su escritura.

¿Qué temáticas aborda aquel teatro que se define como independiente dado que su principal objetivo no es la generación de dinero, aquel que se diferencia del que posee textos "más ligeros de contenido"?

El teatro independiente trata todos los temas, es un abanico muy amplio y, por supuesto, que trabajan por dinero, nadie hace trabajos en forma gratuita. Ocurre que el llamado teatro comercial pone a la vista del público personas en su elenco que pertenecen a los medios como la TV y hay un público que los sigue por este medio y los van a ver al teatro.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

[A] mi parecer no hay diferencia. El teatro es teatro en todo el territorio nacional. Suelo ver bastante teatro que se hace en otros departamentos y hay actores, actrices, directores muy buenos en todo el país. Y hay espectáculos que te aseguro [de] que pueden competir con cualquiera de la cartelera montevideana. De acuerdo a declaraciones de los propios teatreros del interior, no tienen en ocasiones acceso a muchos cursos o talleres. Algunos y algunas, viajan a Montevideo y en otras ocasiones van docentes hacia el interior. En cuanto al público, según de que ciudad hablemos, pueden mantener el espectáculo más o menos tiempo en cartel. Y hay una ventaja cuando los grupos tienen salas porque pueden variar la cartelera.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen? ¿De qué forma puede acortarse la brecha?

Creo que el tema prejuicios viene de algunos artistas del interior que consideran que Montevideo de alguna forma "monopoliza" el teatro. Le aseguro [de] que mi experiencia me dice que poco a poco la brecha se va diluyendo. Más teatro veo de otros departamentos, menos brecha observo.

Cuando expresa que "la brecha se diluye" ¿se refiere a calidad de los espectáculos, a cantidad de espectáculos, a oportunidades de crecimiento? (repregunta)

Cuando hablo que la brecha se diluye me refiero a esa supuesta dicotomía entre el interior y Montevideo, que es ya un tema que se agota en sí mismo por todo lo que comenté sobre el relacionamiento con ATI y con quienes no la integran por parte de la crítica y público de Montevideo.

¿Cuál es la importancia y el valor de [la Bienal] de [Teatros] del Interior?

Hagamos un poco de historia. La Bienal de Teatros del Interior se realiza como lo dice su nombre cada dos años. Tienen más de tres décadas de existencia. En una ocasión vino un grupo de teatro de Paysandú, bajo la dirección de Omar Ostuni con una obra de José María Firpo, "Humor en la escuela". Alfredo Goldstein, Alvaro Loureiro y yo fuimos invitados luego de la función (fuimos los únicos críticos asistentes) a Paysandú a ver el próximo estreno "Doña Rosita, la soltera" de García Lorca. Al estar allí y hablando con el grupo Teatro de Paysandú y Cine Club comenzó a gestarse, de acuerdo a nuestra experiencia con las Muestras Internacionales de Teatro de Montevideo, lo que luego se llamaría: Bienal de Teatros del Interior. Al principio participaban algunos grupos y hoy casi todos los departamentos están representados. Debido al gran incremento de grupos que se presentan, se ve necesario una selección en lo llamado encuentros, Rodríguez Compare y de la directora y docente María Pollak. Se realizaron tres Encuentros regionales (Rosario, Durazno y Colonia) En cada regional se escogían tres obras. Debido al nivel de las obras presentadas seleccionamos diez espectáculos en lugar de nueve. Los días 4, 5 y 6 de octubre de 2019 se llevó a cabo en Paysandú la XVII Bienal de Teatros del Interior. Sin duda es una fiesta del teatro nacional.

[Con] relación al siguiente enunciado: "Debido al gran incremento de grupos que se presentan, se ve necesario una selección en lo llamado encuentros, Rodríguez Compare y de la directora y docente María Pollak". ¿Se refiere a que los Encuentros regionales fueron idea de Fernando Rodríguez Compare y María Pollak? (repregunta)

Las regionales se crean para que un jurado elegido por los integrantes de ATI, realice esa selección debido a la gran cantidad de grupos que se presentan para la bienal. El jurado estuvo integrado en el 2019 por María Pollak, Fernando Rodríguez Compare y quien escribe.

¿En qué oportunidades los críticos de ACTU ven obras del interior del país? ¿Existe alguna limitación?

Fuera de la bienal, ACTU es invitada en ocasiones a ver estrenos en diferentes departamentos. Creamos la categoría Teatro del Interior en Montevideo, ya que cuando se realiza en el mes de febrero en Sala Verdi el llamado Festival de las Cercanías tenemos la ocasión de poder ver varios espectáculos. La limitación muchas veces viene del hecho de trasladarse. Muchas veces no podemos trasladarnos todos los integrantes del jurado de ACTU. Y así es como se procede al igual que con la Bienal, se nombra un jurado de dos o tres personas. El interés siempre está presente.

Algunos entrevistados manifestaron que ACTU ve únicamente obras en la Bienal, ¿qué sucede con aquellos grupos de teatro del interior que no forman parte de ATI y por ende no participan en la Bienal?

Esto queda subsanado por el Festival de las Cercanías. Vamos avanzando, aún falta más comunicación, pero vamos acortando la brecha.

Si el área de mayor acción de ACTU es Montevideo, ¿por qué se denominan uruguaya? ¿Se lo han cuestionado?

No hay nada para cuestionar. La asociación es de críticos teatrales del Uruguay. Esto quiere decir que dicen ser socios de ACTU los críticos de todo el país. No es una asociación que nuclee a grupos sino críticos especializados en teatro. De hecho ACTU cuenta con críticos que viven en San José, tuvimos al periodista del diario *El Telégrafo*, otras y otros. Estos críticos son también corresponsales y nos alimentan con la información del interior. No hay críticos en todos los departamentos y es así que [desde] Montevideo viajamos a otros departamentos como, por ejemplo, yo lo haré el 22 de enero [de 2021]. Iré al estreno de "Pequeñas infidelidades" por el elenco de la Biblioteca Rodó en Juan Lacaze [(Colonia)], a instancias de una invitación cursada por ese grupo. Luego haré la correspondiente crítica.

¿La limitación de traslado al interior del país se debe a falta de recursos económicos? ¿ACTU recibe algún tipo de subsidio estatal para desarrollar sus actividades?

Obviamente que además de una condicionante laboral, muchos colegas tienen más de un empleo, hay un tema económico. El dinero que recibe ACTU es para la realización de las ceremonias de los Premios Florencio. Somos una institución privada, sin fines de lucro.

¿Cómo surgen los Premios Florencio?

Surgen en 1962 a instancias del colega Yamandú Marichal quien consideró que era importante crear un premio al Teatro Nacional y propuso que se llamara Florencio en homenaje a nuestro máximo dramaturgo: Florencio Sánchez. En aquel entonces se llamaba Círculo de la Crítica y Marichal era secretario de actas. A partir de allí, y sólo por la interrupción debido a la dictadura cívica militar, se entregaron premios Florencio durante 51 años y el premio diseñado por el escultor [Eduardo] Yepes va a cumplir 59 años. [En 2020] debido a la pandemia no hubo entrega de Florencios [(Premios Florencio)], pero sí se hizo un reconocimiento con entregas de diplomas a todos los grupos que estrenaron antes del cierre de salas y a quienes pudieron estrenar luego de la apertura de salas. Llevó por nombre *El teatro resiste* y fue muy emotivo. Se llevó a cabo el 4 de diciembre de 2020 en la Sala Zavala Muniz del Teatro Solís. Y se entregaron diplomas a todos los grupos con estrenos en todo el país.

¿Por qué se decidió premiar a los teatros del interior en los Florencio? ¿En qué año comenzó? ¿Por qué se hacía hasta entonces?

Era de recibo, ya se premiaba a los grupos elegidos en la Bienal y luego sugerí crear la categoría Teatro del interior en Montevideo, ya que venían grupos [al] Festival de las Cercanías.

¿Desde qué año existen las categorías que premian al teatro del interior (más allá de "Teatro del interior en Montevideo")? (repregunta)

Hace cuatro años aproximadamente debido al Festival de las Cercanías como ya te expliqué.

Cuando se tomó la descripción anterior, ¿no se pensó en incluir a los teatros del interior dentro de las categorías ya existentes en lugar de crear categorías específicas? ¿A qué responde esa decisión?

Creo que el particular quedó aclarado. En Montevideo en épocas normales se estrenan cerca de 300 espectáculos, mientras que del interior en ocasiones no se llegan a ver 10 [espectáculos], sin contar años de bienal.

¿El trabajo del teatro del interior se ubica entonces en categorías particulares dada la diferencia de volumen entre interior y Montevideo? ¿Los teatros del interior tendrían menos posibilidades de competir? (repregunta)

Mirá, el jurado de los [Premios] Florencio es el que determina la forma de premiar y luego se reúne con la Directiva [de ACTU], de la cual soy [presidente], y se cierra el

ciclo de determinación. Compiten entre ellos y por ahora no hemos tenido ninguna queja.

Algunos entrevistados expresaron que esta situación es paternalista y contribuye a reforzar el lugar de inferioridad [con el que se ve] al teatro del interior. ¿Qué opinión le merece?

Cada quien tiene derecho a opinar como le plazca.

Cuando se llevó a cabo la incorporación anteriormente nombrada, ¿no se pensó en ajustar el nombre de las categorías más antiguas, aquellas que premian a los teatros montevideanos? Por ejemplo: "Mejor Actor de Montevideo" en lugar de "Mejor Actor"

No, porque para empezar es la prensa que pone Mejor Actor, la categoría es Actor, Actriz, Actor o Actriz en papel de reparto y así sucesivamente. Muchas veces se invita a actores y actrices del interior para participar en puestas de Montevideo. Ha sido nominados actores del interior en equipos de Montevideo.

Buen punto, no estaba al tanto. ¿Cuáles serían entonces los nombres de las categorías de los Premios Florencio? (repregunta)

Son 21 categorías y no se pone la palabra *mejor* en ningún caso.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al Teatro Independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

El tema sobre la Ley de Teatro [fue] respondida [anteriormente] y considero que un sector vulnerable como es el teatro independiente no está contemplado como debiera desde el gobierno. Se necesita más y mejor apoyo como la renta básica.

¿Conoce a Teatro Eslabón? ¿Qué opinión les merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Es un grupo teatral con gran trayectoria a nivel nacional, muy respetado por sus pares. El trabajo que hacen es muy cuidado. Están totalmente al día con los nuevos lenguajes del teatro y su elenco es muy sólido. El destaque además de lo contemplado es su continuidad, algo imprescindible en un grupo teatral que se jacte de su responsabilidad artístico-teatral.

¿Cuál es la importancia de la solidez de un elenco teatral? ¿Cuál es la importancia de la continuidad o trayectoria ininterrumpida? (repregunta)

Mayúscula. Los elencos para permanecer en el tiempo deben trabajar mucho, investigar, crear, estudiar para luego poder poner sobre el escenario el fruto de todo ese trabajo previo. El resultado se ve luego de parar la obra sobre el escenario.

¿Cuál es la importancia de poseer sala propia (sea alquilada en exclusividad o de propiedad jurídica del grupo)? (repregunta)

Lo *propio* es propio como lo dice el término. No todos los grupos la poseen y ahí es cuando otros grupos la piden y ahí deben pagar un fijo que o determina quien está al frente de la sala. Teatro Circular tiene una sala que desde hace muchos años arrienda al Ateneo y eso crea perjuicios sobre todo ahora que estamos en pandemia y con aforo muy reducido y el alquiler es costoso para poder solventarlo.

Desde la ACTU, ¿cómo se relacionan con ellos?

Con todos los grupos del interior ACTU tiene muy buena relación. El grupo Eslabón es un viejo conocido por los años de trayectoria que lo avalan.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes y en las obras que dirige?

Leonel Dárdano es, sin duda, un referente en dirección a nivel nacional. Conocido y respetado dentro y fuera de ATI. Ha estrenado en más de una ocasión en Montevideo, invitado por diferentes directores de salas teatrales de Montevideo. Como dije anteriormente de los referentes se aprende y creo que Dárdano es, sin duda, un ejemplo a seguir: trabajo con ahínco y aporta su gran cuota de creatividad a todas sus propuestas.

¿ACTU ha observado obras de Teatro Eslabón fuera de las bienales y encuentros regionales? Si es así, ¿en la sala propia o en salas montevideanas? (repregunta)

Aquí ya te di la respuesta. Lo hemos visto en [los encuentros] regionales (en mi caso personal), en las bienales y en Teatro Circular de Montevideo [con] *El dulce estilo*[828] y *Donde [nos] lleve el viento* [en el] año 1999. [En] 1996 [con] *Woyzeck* en el [Teatro del] Notariado, en el [Teatro] Victoria [con] *Marat Sade* y en el 2000 *Dis Pater*, [en el Teatro del] Anglo [con] *En el bosque* [en el] año 1994, repitiendo en más de una ocasión en Teatro Circular. [Los vi] con la obra *Mi familia* en el año 2017.

[828] Esta obra no figura en el listado de obras presentadas por Eslabón, documento proporcionado por Leonel Dárdano.

8.10.5.3. Entrevista a Alicia Dogliotti

Profesión y cargo: actriz, directora teatral y presidente de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA)

Fecha: 18 de diciembre de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro independiente uruguayo y del teatro del interior, y el vínculo de SUA con el Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable, accesible y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

El concepto y valor del teatro independiente surge y se sustenta desde hace unos 70 años en la declaración de principios de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI). Siendo o no parte de la federación los grupos reproducen sus bases en todo el territorio nacional: libertad, independencia y solidaridad. La finalidad de los teatros no persigue el lucro o el enriquecimiento, construyen su identidad y trabajo de manera colectiva y con un fuerte compromiso social y profesional.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

En este aspecto ha habido a lo largo de los años diversas discusiones sobre "ser profesional" donde se planteaba que sólo se era profesional si el teatro era el único sustento para los y las artistas. Es una discusión y afirmación que parece haber dejado de estar sobre la mesa. Si bien esta postura llevó el apoyo de grandes artistas, también siempre se vio no demasiado fuerte en sus argumentos.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro"? ¿Más "valioso" artísticamente hablando?

El teatro comercial se diferencia del independiente de su estructura económica y finalidad de lucro. Hablar de pureza o valor no sería una afirmación del todo adecuada, tal vez sea la "impresión" de algunos, pero no podemos afirmar algo así.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas, precisamente? ¿Y previo a la pandemia?

No sé si se puede vivir de otras artes, puedo afirmar que de las artes escénicas es muy difícil pero no imposible. Todo se refiere a antes de la pandemia. Hacer afirmaciones de este año [(2020)] sería apresurado aunque sí podemos hablar de un serio golpe al sector.

Existen trabajadores independientes de las artes escénicas (actores, directores, técnicos, etcétera) que no perciben un sueldo: ¿es una situación común? ¿Por qué sucede?

Claro que sí. La gran mayoría no percibe sueldo. Sucede porque son trabajadores independientes, no existen patronales.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

Hablar del interior es una afirmación muy vasta. No es lo mismo un teatro al Sur del Río Negro que uno al Norte. Tampoco es igual el Oeste que el Este. La realidad es compleja. La diferencia principal es la de densidad de población y la centralidad en lo que a centros de formación terciaria se refiere. El tránsito de departamento a departamento no es bueno, la falta de conexión entre grupos y la concepción arraigada que separa y binariza [Montevideo]-interior desde la existencia de una FUTI y una ATI separadamente creo que deberían analizar otra forma de relación que apunte al desarrollo del teatro independiente y aproxime a sus integrantes. Es fundamental el diseño de políticas públicas en este aspecto. Sino caemos en el facilismo que la situación es culpa de los artistas, de sus teatros y del gusto o disgusto de la población. Es un tema que debe abordar el Estado como garante de los derechos de los y las habitantes en términos de trabajo y acceso a los bienes culturales.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos o prejuicios existen?

Creo, como dije en la respuesta anterior, que sí hay diferencias y dicotomías, son resultado de las políticas imperantes desde siempre y que los cambios deberán venir de la mano de políticas públicas construidas en conjunto con organizaciones sociales.

¿Qué opinión le merece el hecho de que el teatro del interior sea premiado en categorías diferentes al montevideano en los Premios Florencio?

Los premios existentes en nuestro medio provienen de una organización de carácter privado y sus designaciones son decisiones propias no públicas. No se trata de una actividad donde las gremiales podamos opinar o llevar adelante cambios. Son fórmulas

que surgen de un colectivo de críticos y críticas teatrales y que deberían ser consultadas con ellos directamente.

¿Qué opinión le merece el hecho de que la categoría Mejor Actriz, a modo de ejemplo, no especifique que incluye solamente a las actrices montevideanas? ¿Las actrices del interior no pueden ser Mejores Actrices?

No entiendo la pregunta. Los premios están divididos en interior y Montevideo, no por categorías. Sucede con todos los rubros, no sólo actriz.

¿Cuál ha sido la evolución de las medidas gubernamentales en torno a las artes escénicas a partir del inicio de la pandemia? ¿Se podría haber manejado algún aspecto de mejor forma? ¿Cuáles y por qué? ¿Qué temas o aspectos restan mejorar o abordar?

Se deben diferenciar las medidas a nivel del gobierno nacional y las medidas a nivel [del gobierno] departamental. A nivel nacional ha sido escaso y sin negociación y trabajo en conjunto con las gremiales, se ha comunicado siempre lo decidido y no se llega a soluciones negociadas. Y las ayudas ya hace meses que se detuvieron. A nivel de la Intendencia de Montevideo se mantuvieron todos los programas de estímulo y producción de las artes, se implementaron subsidios a personas y organizaciones teatrales siempre de forma negociada. El resto de las intendencias puede haber apoyado, pero no negociando con las gremiales, no tenemos registros.

¿Cuál es la situación actual del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia?

Nosotros atendemos a los asociados de manera individual no a los colectivos, en ese caso deberían referirse a ATI. En el caso de apoyos económicos y canastas de alimentos, el interior ha solicitado mínimos apoyos, agrupándose la mayoría en departamento de Canelones.

¿Cuáles son las fortalezas y debilidades de las artes escénicas del interior del país?

Me resultaría muy pedante y poco respetuoso responder a esta pregunta siendo que es una realidad tan vasta como territorio tenemos, sin estar en cada sitio y generalizando algo que no puede ser generalizado, como lo es el valor de un hecho artístico. Lo que genera cada grupo, cada artista sólo puede ser medido dentro de su propia comunidad. Así podríamos empezar a hablar de crear dicotomías territoriales.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Sí, claro. Es un grupo que ha llevado adelante una prolífica producción y se ha destacado desde su inicio. Por mi situación como [presidente] del sindicato que

representa a artistas de las artes escénicas me veo éticamente invalidada de dar una opinión del trabajo de colegas.

¿Qué imagen considera que tiene Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo?

Me remito a la respuesta anterior en toda su expresión.

Desde SUA, ¿cómo se relacionan con Eslabón o con sus integrantes socios de SUA?

SUA se relaciona en el quehacer con miembros que son personas y la relación con los [socios y socias] es idéntica con [todos y todas], no hay discriminación de pertenencia a un grupo. Eso va contra de los principios básicos de cualquier sindicato.

¿Qué beneficios supone ser socio de SUA?

Un sindicato es aquella organización que lucha y defiende el trabajo de su sector. De ahí en más, desde hace 80 años que busca a través de variadísimos medios hacer de esa simple afirmación una bandera compleja y llena de muy diversas luchas, conquistas, servicios, espacios de trabajo y lugares de contención. Ahora, por beneficios más concretos y detallados: http://sua.org.uy/?page_id=2062

8.10.5.4. Entrevista a Alexis Buenseñor

Formación, profesión y cargo: presidente de la Asociación General de Autores del Uruguay (AGADU) y músico

Fecha: 14 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer características del teatro independiente uruguayo y particularidades sobre la labor de AGADU. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Por sobre todo, independencia ante eventuales imposiciones, libre elección de repertorio, contenido, forma, estética, elenco y/o técnicos. Generar un teatro basado en la investigación y experimentación, propendiendo al apoyo al autor nacional así como al desarrollo de la dramaturgia uruguaya.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Reunir las siguientes cualidades: aptitud, disciplina, constancia, responsabilidad, sensibilidad y haberse formado en el ejercicio del oficio, en áreas teóricas y prácticas.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas, precisamente? ¿Y previo a la pandemia?

Un porcentaje pequeño de creadores vive del arte. Tenemos dos situaciones bien definidas: quienes están en relación de dependencia con el Estado y/o las intendencias departamentales y quiénes no. Quedan claras las distintas situaciones. Quienes se dedican al teatro realizan junto a la tarea artística, tareas afines. Varios tienen escuela de teatro, dictan clases, talleres, organizan eventos, realizan *castings* para comerciales, participan en programas de TV (abierta y/o por cable) y participan del Carnaval principalmente el que lleva adelante DAECPU [(Directores Asociados de Espectáculos Carnavalescos Populares del Uruguay)] conjuntamente con la [IM (Intendencia de Montevideo)]. Muchas de las tareas afines especificadas en la cláusula anterior, son vía contratos a término. Específicamente en el teatro propiamente dicho, hay una gran dependencia del éxito de las obras que se llevan a escena. Ejemplo de ello, entre otras, fueron: *Barro Negro*, *La empresa perdona un momento de locura*, *Quién le teme a Italia Fausta?*, *El herrero y la muerte*, [*Las*] *Viudas*, que han proporcionado un importante ingreso a todos los involucrados durante su permanencia en cartel. De no tener el éxito deseado con la obra presentada la situación es totalmente distinta y, muchas veces, la vocación le gana a las expectativas generadas ante ese proyecto artístico. Quienes están en una posición diferente son los realizadores del vestuario y la música, ya que las condiciones económicas se resuelven antes de la realización de la obra. La opinión vertida en este punto refiere a una realidad anterior a la pandemia. A partir de la emergencia sanitaria se produjo un cambio radical y la reapertura autorizada con los protocolos sanitarios que se deben cumplir, modificó sustancialmente el público asistente a los espectáculos.

Existen trabajadores independientes de las artes escénicas (actores, directores, técnicos, etcétera) que no perciben un sueldo: ¿es una situación común? ¿Por qué sucede?

Es más indicado dirigir esta pregunta a la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), ya que AGADU está vinculada exclusivamente con autores, con el derecho de autor y no con trabajadores que se desempeñan en el ámbito teatral. Aparte de los artistas y técnicos dependientes de la Comedia Nacional, no tengo certeza de que otros perciban sueldos en

dicho entorno. Sí sucede, va con la historia del teatro, es un hecho de la realidad. No creo justo que ante la realización de cualquier trabajo no se perciba retribución por ello.

¿Se puede hablar de un teatro nacional? ¿Existe?

Sí, existe con proyectos de muy buena calidad y es un gran aporte a nuestra cultura. A partir de 1940 hay hechos puntuales, como la creación de la Comedia Nacional y posteriormente la Escuela Municipal de Arte Dramático [(ahora Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático)], que marcarán sustancialmente al teatro nacional. En 1992 se crea el Fondo Nacional del Teatro que permite al ámbito teatral nacional, mediante llamados, presentar proyectos de diversa índole para ser apoyados económicamente. El accionar de los teatros independientes, la Dirección de Cultura del MEC, así como las Direcciones de Cultura Departamentales son de vital importancia para la permanencia y desarrollo del teatro nacional. Fomentar en cada rincón de nuestro país por pequeño que sea, un movimiento teatral resulta conmovedor.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

Las diferencias son cada día menores. Podemos destacar principalmente que en Montevideo se dispone de mayor cantidad de escuelas de formación, mayor cantidad de salas, espectáculos y público. En cuanto a la calidad de los espectáculos del interior, los hay muy destacados y que han logrado trascender. Me remitiría a recordar dos: el Grupo Eslabón del departamento de Canelones y el [Teatro] Sin Fogón de Río Negro, ambos con [Premios] Florencio en su historial.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen hacia el teatro del interior y de Montevideo?

Ya no existe una dicotomía. Me comenta Estela Mieres, integrante del Consejo Directivo de AGADU, que a partir del primer Encuentro de Teatros del Interior, se produjo la integración de ambos, y hace referencia a lo manifestado por Doclomiro Benitez, actuando al frente de la Secretaría de la Comisión Organizadora del Encuentro: "El teatro como cultura debe ser nacional, el enfrentamiento interior-capital no hace al desarrollo de la cultura. El teatro del interior tiene problemas específicos de su zona o región que son diferentes en cada lugar. Pero la falta de apoyo económico, la falta de formación de nuevos públicos, las dificultades de vivir del teatro son comunes a todo el teatro nacional".

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

Todo premio distingue. En el caso [de los Premios] Florencio, creado en 1962, a instancia del crítico Yamandú Marichal, y dada su rica historia es una muestra de ello. Es un evento que convoca no solo a los artistas involucrados, sino a todo el público que disfruta del teatro uruguayo y extranjero, si fuese el caso. Como asistente a las salas, lo considero un incentivo para elevar el nivel de las producciones. Sería de recibo, que el teatro del interior tuviese las mismas oportunidades que el teatro capitalino, más allá de sus particularidades. Desde hace 40 años existe una mirada expectante al teatro del interior, pero el año 1989 marca un punto de distinción al instaurarse los premios Florencio para el teatro del interior. El teatro uruguayo debe ser un teatro nacional.

¿Cuál es la situación actual del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Cuáles son las fortalezas y debilidades de las artes escénicas del interior del país?

La situación de las artes en general y el teatro en particular siempre es un desafío que implica estar atento y con una férrea voluntad de imaginar y trabajar en la concreción de toda planificación artística. Veo positivamente la actualización edilicia de varios teatros del interior, ya que se fortalecen los referidos proyectos artísticos, al disponer de ámbitos confortables y amables para los artistas y para el público, que predisponen a la concurrencia tan deseada a los espectáculos programados en las distintas salas de nuestro país.

¿Qué características y volumen tiene la producción de obras en el teatro del interior? ¿Cómo se gestiona el derecho de autor?

En 1997 la editorial Fin de Siglo edita un trabajo de Luis Stolovich *La Cultura da trabajo* y luego *La cultura es capital*, al cual se suman en calidad de autores: Graciela Lescano, José Mourelle y Rita Pessano. Materiales muy interesantes, con datos muy elocuentes entre los que están los referidos al teatro. Un trabajo similar sería valioso para analizar los primeros 20 años de este siglo [(siglo XXI)], la incidencia del arte en general y el teatro en particular. Los números o porcentajes que se puedan expresar con exactitud merecen estudios pertinentes. Lo que podemos aportar es reconocer que hay volumen de producciones de teatro en el interior y giras de espectáculos o grupos teatrales que recorren los diferentes departamentos, aumentando así la producción teatral en los mismos. Para gestionar los derechos de cualquier obra debe solicitarse autorización en AGADU, en el área de Gran Derecho (Autorizaciones), especificando

Compañía Teatral, Teatro, funciones previstas, período de representación y precio de la entrada. AGADU realiza la gestión ante el titular correspondiente, quién puede fijar tanto un porcentaje de la recaudación, así como el pago de un *á valoir* [(*hacer valer* en francés)] (adelanto de derechos) para autorizar el uso de la obra.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al teatro independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno como se debería?

AGADU no fue convocada para trabajar en la Ley de Teatro Independiente (N.º 19.821 del [4 de diciembre de 2019]), quizás porque en dicha norma no figuran disposiciones relativas al Derecho de Autor. Hoy no tengo conocimiento de su estado, el último dato fue que se encuentra en proceso de reglamentación. Fue creado también, el Consejo Nacional Honorario del Teatro Independiente, AGADU no lo integra. Estará conformado por un representante del Poder Ejecutivo, e integrantes de FUTI, ATI y SUA involucrando a las tres instituciones más relacionadas [con el] teatro nacional. AGADU forma parte de la Comisión administradora de COFONTE desde su creación (Ley N.º 16.297), siendo este fondo una herramienta muy útil, apoyando diversos proyectos, independientemente de las ideas y los proyectos que pudieron o puedan ser atendidos en otros ámbitos, o particularmente en el entorno de las Direcciones de Cultura de nuestro país. El Estatuto de AGADU inhibe que institucionalmente, y en especial a los integrantes de su Consejo directivo, expresarse sobre temas políticos y religiosos, por tanto no se harán manifestaciones [con] relación a la última pregunta de este punto.

¿Cuál ha sido la evolución de las medidas gubernamentales en torno a las artes escénicas a partir del inicio de la pandemia? ¿Se podría haber manejado algún aspecto de mejor forma? ¿Cuáles y por qué? ¿Qué temas o aspectos restan mejorar o abordar?

Las preguntas [actuales] se pueden referenciar a la última [respuesta].

¿En la agenda cultural que se visualiza en la página web de AGADU aparecen propuestas culturales nacionales o solamente de Montevideo? Si no es así, ¿por qué? ¿Se ha pensado en incorporar propuestas del interior? ¿Cómo se decide qué propuestas culturales se publican allí?

Desde mi incorporación al Consejo Directivo de AGADU, trabajando conjuntamente con Estela Mieres y Omar Varela, se dio prioridad a la situación del teatro. Se decidió

en primera instancia acercar a socios involucrados y al mismo ir reciclando y fortaleciendo la Sala Blanca Podestá del Teatro AGADU a pesar de que, en la construcción del edificio de la calle Canelones 1122 en el año 1983, las autoridades de la época no estimaron prioritario el desarrollo de una sala competitiva para integrarse al circuito teatral. De allí que toda modificación de la sala se vio limitada a lo que fue dispuesto en su momento para esa área. El área de Comunicación de AGADU tiene mandatado de atender en su página web y en las redes sociales todo lo relativo a los socios que figuran en el padrón social, de las diferentes administraciones de derechos que la institución protege. Al interactuar con toda la masa social, las propuestas del interior tanto como las de la capital son de recibo. El Consejo Directivo tiene la responsabilidad de contemplar y responder a toda propuesta cultural que reciba para su tratamiento.

¿Qué beneficios o garantías supone ser socio de AGADU? ¿Considera que la tarifa por espectáculos puede ser considerada por algunos artistas como un gasto innecesario? ¿Por qué es importante el pago de dicha tarifa?

Los beneficios al estar asociado a una Sociedad de Gestión Colectiva de Derechos son: a) se garantiza la propiedad e integridad de la obra, incluidos los derechos morales y patrimoniales; b) se perciben los derechos de autor, cada vez que se utilice una obra; c) se dispone de todos los beneficios, políticos y sociales, de acuerdo a la categoría que revista el autor (Vitalicio, Activo, Administrado). Los derechos de autor deben ser respetados, y bajo ninguna situación, pueden ser considerados como un gasto innecesario. Por el contrario constituyen la remuneración que el autor percibe por su trabajo y el pago de los mismos se rige por aranceles prefijados y homologados por el Consejo de Derechos de Autor (MEC).

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Sí, tengo referencia del mismo. Es un grupo destacado a nivel nacional. El 4 de diciembre pasado, en el Teatro Solís, en los Premios Florencio fue distinguido por la Asociación de críticos teatrales [del Uruguay (ACTU)], por su trabajo en *Modelos de madre para recortar y amar*. Se destacan, asimismo, los premios Florencio obtenidos con anterioridad. Los destaca disponer de sala propia, y el equipo que lo integra.

¿Cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo?

Es reconocido y muy bien considerado, por su aporte a la cultura nacional específicamente al teatro uruguayo.

Desde AGADU, ¿cómo se relacionan con Eslabón o con sus integrantes socios de AGADU?

[Anteriormente] hicimos referencia a las modalidades de comunicación [que] la institución realiza con todos los socios, incluidos los integrantes del Grupo Eslabón. El relacionamiento con el Grupo Eslabón puntualmente, depende de las inquietudes y necesidades que se planteen, entre ambas instituciones.

¿Le gustaría agregar algo más que permita conocer mejor la situación actual del sistema teatral uruguayo?

No, en la entrevista están abarcados muchos de los temas más relevantes del teatro.

8.10.5.5. Entrevista a Washington Sassi

Formación, profesión y cargo: presidente de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI)

Fecha: 20 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer características del teatro independiente uruguayo y particularidades sobre la labor de FUTI. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Ser independiente significa estar libre de toda sujeción comercial, de toda inferencia estatal que limite el accionar, libre de toda presión que puedan ejercer personas o grupos basados en intereses personales que lleguen a obstaculizar la difusión de la cultura. Esto está expresado en el primero de los siete principios [planteados por FUTI] que rigen desde el año 1963.

¿Qué principios generales planteados en 1963 continúan vigentes hoy? Si no es así, ¿por qué?

Estos principios generales continúan vigentes y se aplican tal cual fueron aprobados. Salvo algún caso puntual que necesita una adaptación al momento. Pero nunca se pierde la esencia.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro"? ¿Más "valioso" artísticamente hablando?

La diferencia entre teatro independiente y teatro comercial radica esencialmente en los fines. El teatro comercial está sujeto a intereses particulares, a intereses comerciales que generalmente tienden a una explotación publicitaria.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Otro tema importante es la profesionalidad. Más allá de lo que se ha trabajado y se trabaja para lograr que cada artista teatral pueda vivir de su trabajo eso todavía no se ha conseguido totalmente. Salvo en casos de excepción son reconocidos como trabajadores. Entonces, ¿por dónde pasa el ser profesional en lo teatral? Pasa por la calidad del trabajo. Por eso podemos hablar de profesionalidad cualitativa aún.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Como decía, todavía no es posible vivir del teatro o de las artes escénicas. Todavía no hemos logrado ser reconocidos a nivel general como trabajadores y no están dados los medios para que así suceda. Como consecuencia, para subsistir se deben hacer otros trabajos complementarios.

El teatro independiente en ocasiones es relacionado con el [concepto de] *trabajo a pulmón*, ¿qué tiene de cierta esa frase?

Hablando de trabajo suena raro lo de trabajo a pulmón. Sin embargo, es real. Para llevar adelante un grupo o institución cada integrante debe contribuir no solo con su trabajo en el escenario como actor [o] actriz, sino también con el trabajo físico para avanzar. No hay apoyos que permitan a cada uno ocuparse de la creación artística únicamente. Y como no hay apoyos hay que hacer lo que llamamos *trabajo a pulmón*.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

Radican en el encare que cada uno le da a la situación teatral y todo depende de las posibilidades que se tiene para hacerlo. Quizás como diferencia a tener en cuenta es el grado de formación de unos y otros. En Montevideo hay muchas escuelas y de muy buen nivel que transmiten conocimientos a los que el interior tiene mucha dificultad para acceder.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen hacia el teatro del interior y de Montevideo?

Todavía existen prejuicios que de a poco y lentamente van desapareciendo, prejuicios creados por los hacedores del teatro, los críticos, etcétera.

¿Se puede hablar de un teatro nacional? ¿Existe?

Más allá de muchas de estas cosas podemos hablar de un teatro nacional porque hay muchos puntos en común que unifican las dos realidades.

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

Los Premios [Florencio]. Un tema discutido y mucho. Estos premios son un reconocimiento que alegra a unos y hacen sentir mal a otros. Como en toda competencia suceden estas cosas. Lo que no sabría decir es la influencia que estos premios pueden tener en el público y en aquellos que los reciben.

¿Qué opinión les merece el hecho de que los teatros del interior participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

Es importante la participación de los colectivos del interior en los premios Florencio. Y es lógica que sea cada dos años porque coincide con la Bienal que es cuando se pueden ver las distintas propuestas.

¿Cuáles son las principales características de los públicos de teatro independiente? ¿Qué temas le interesan? ¿Existen diferencias entre los públicos de Montevideo y los del interior?

El público de teatro independiente es un público exigente a nivel de propuestas, desde lo estético hasta el contenido.

¿Por qué motivo FUTI (Federación Uruguaya de Teatros Independientes) se denomina "uruguaya" si representa a teatros montevideanos? (El entrevistado decidió responder esta pregunta y las dos siguientes con forma conjunta)

¿Cómo se relaciona FUTI con la ATI? ¿Qué acciones desarrollan para disminuir la brecha entre el teatro independiente montevideano y el del interior?

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al Teatro Independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

¿Por qué [el nombre de] Federación Uruguaya de Teatros Independientes cuando comprende solo grupos de Montevideo? Esto es así desde 1986, año en el que se crea ATI, la Asociación de Teatros del Interior. Hasta ese año todos los grupos del país estaban afiliados a FUTI. Cuando surge ATI se consideró correcto que los colectivos del interior si integraran a dicha asociación. Por su parte, ATI nombró dos delegados que participaron de las reuniones de Consejo directivo de FUTI. Con el correr del tiempo esto cambió y se estableció un acercamiento mayor que nos llevó a participar en forma conjunta en distintas actividades del teatro independiente. Es así que participamos, unos y otros, junto a SUA y ACTU, de COFONTE y en el año 2019 trabajamos para la creación de la Ley Nacional de Teatros Independientes [(Ley N.º 19.821 *Teatro Independiente*)] que fuera aprobada y promulgada por el Parlamento nacional en septiembre de 2019 y que ahora descansa en un cajón del MEC sin haber sido reglamentada ni financiada. La FUTI con cometidos similares a ATI, fue fundada el 19 de marzo de 1947, inmediatamente después de la aparición de los primeros grupos independientes. Desde su origen mantuvo una actividad continua, en defensa de los principios de independencia, libertad y solidaridad que hacen al teatro de arte y popular. Fue creada con fines artísticos y sin fines de lucro, nucleando hoy a la mayoría de los grupos independientes en Montevideo, defendiendo y ampliando el espacio que el teatro debe tener en toda sociedad democrática.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca? (El entrevistado decidió responder esta pregunta y las dos siguientes con forma conjunta)

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

¿Cuál es la imagen del Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo?

Y ahora vamos a centrarnos en uno de los grupos de gran prestigio que tiene su sede en el departamento de Canelones. Es el Grupo Eslabón, referente del teatro a nivel nacional. Así como su director Leonel Dárdano destacado por su creatividad y la excelencia de su arte. Esto sirve de gran respaldo dando seguridad a los integrantes del grupo.

8.10.5.6. Entrevista a Gustavo Zidan

Profesión, formación y cargo: productor teatral, director de Sala Verdi y gestor del Centro Cultural Goes

Fecha: 17 de diciembre de 2020

Formato: virtual (videollamada)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de teatro independiente, y conocer las características del teatro independiente uruguayo y del teatro del interior. El entrevistado se mostró cómodo en el *living* de su hogar, por momentos se mantuvo sentado y en otros se desplazó por el espacio con el celular en la mano.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió coordinar un encuentro a través de la plataforma Zoom.

¿Nació en Montevideo o es del interior?

No, soy del interior. Soy de Libertad, una ciudad del departamento de San José que está a 50 km de Montevideo. Viví ahí hasta los 18 años y ahora tengo 50 [años].

¿Antes de venir a vivir a Montevideo, ya trabajaba en teatro?

Sí, sí, ingresé a la Casa de la Cultura de Libertad teniendo 13 años, pero ya había ido también a los talleres de teatro para niños desde los 8 o 9 años, pero ingresé formalmente a la institución teniendo 13 años.

¿Qué cargo desempeñaba en la Casa de la cultura?

No, no, entré como socio activo y entré a formar parte del elenco que ellos tenían, una especie de elenco estable, ¿no? En aquel entonces, año 83 creo, tenía en realidad 12 años porque cumplo en diciembre.

¿Cuáles son las principales características del teatro independiente en el interior?

Y... es complejo... Es difícil, lo primero que me sale que es difícil, eso. Porque [es] un emprendimiento difícil de llevar adelante, de sostener. En aquel entonces era algo bastante excepcional. Cuando empecé estábamos todavía en dictadura, entonces esos espacios tenían, de alguna manera, cierto control, en cierta medida estaban... eran espacios pasibles de ser censurados o de censura. Esta institución, era una... a pesar de ser una institución que está instalada hace muchos años en la ciudad, era una institución independiente y sigue siéndolo. De hecho, desde hace unos meses estoy... volví a dar una mano como colaborador honorario, pero es difícil. En aquel entonces no era común que la gente joven o que un muchacho de 12 o 13 años se incorporara a un elenco de teatro y ahora es bastante común eso, ¿no? Porque de alguna manera se ha [extendido] bastante a través de los bachilleratos artísticos, hay mucha más gente yendo a talleres, ensayando, no sólo teatro sino muchas expresiones artísticas que van desde el canto, la danza, la escritura, la dramaturgia, yo qué sé. Pero no hablo de Montevideo sino del interior mismo, ¿no? En el interior eso es notorio el tema del vuelco que ha tenido la gente y la gente joven al estudio artístico y a la concurrencia a talleres, a clases, ¿no?

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Independiente es que vos no tenés una vinculación de dependencia con ningún organismo estatal.

¿Esa independencia sería económica o artística?

Artística primero que nada y económico, también. Más allá de que algunas veces puedas acceder a subvenciones o fondos, por lo general son, son recursos, que no son recursos estables o recursos que se sostienen en el tiempo. Muchas veces son casuales, circunstanciales. Pero el concepto independiente tiene mucho que ver con la independencia artística, que vos no estás condicionado por nadie a la hora de generar tus contenidos. Eso, para mí, es una de las características fundamentales del movimiento teatral independiente de nuestro país.

¿Qué diferenciaría al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso" artísticamente hablando? (La entrevistadora interpreta las comillas con sus manos al momento de elaborar la pregunta)

Lo que pasa es que comercial, por definirlo de alguna manera, es una propuesta [donde] el acento, el énfasis está puesto en la generación de recursos, de recursos económicos, ¿no? Lo que no quiere decir que en el teatro independiente se prescinda de esa variable, pero no es el primer objetivo, o no es lo que prima. En el teatro comercial sí se está tras de eso entonces la conformación de los elencos está muchas veces ligado a figuras mediáticas, los contenidos son contenidos que... bueno, que pueden ser digeridos de entrada, que están muy, muy vinculados también, muchas veces a lo que puedan ser el lenguaje también pautado, yo qué sé, pautado por la televisión o por el propio cine, pero bueno. No, en nuestro país esas diferencias son relativas porque no tenemos tampoco tan diferenciado o no tenemos tan clasificado como tiene, por ejemplo, Buenos Aires los circuitos, ¿no? [En] Buenos Aires es claro que el circuito comercial está en [la calle] Corrientes, que hay un circuito más independiente que está ligado al *off* y eso está geográficamente ubicado en diferentes lugares en la ciudad. En Montevideo eso no se da tanto, diría que hay experiencias de teatro comercial o centros de teatro comercial como muy acotados, ¿no? Y uno puede decir que en el Movie, en el Teatro Metro, en cierta forma algunas propuestas de la Alianza Cultural Uruguay-Estados Unidos, algunas, en los últimos tiempos el Notariado, que el Notariado ahora cerró. De hecho el Notariado era administrado por una empresa, por los dueños [del supermercado] Macro Mercado. Y está bien, creo que todo eso puede convivir en una especie de sistema, [donde] una cosa puede alimentar a la otra y pueden tener cierto diálogo. De hecho en Buenos Aires eso se da, figuras que provienen de teatro independiente más radical o del *off* porteño han dividido sus tiempos, entre teatro comercial y esas otras propuestas o en el teatro público, también. Nosotros tenemos esa otra corriente que es el teatro público que básicamente es el que lleva adelante la Comedia Nacional. Nosotros [también] un poco en Sala Verdi con algunas propuestas que hemos coproducido, pero en realidad son alianzas también con el sector independiente.

¿En el interior existe el teatro comercial?

No, no en el interior sí existe o existía la frecuencia en la cartelera y muchas veces el predominio en las carteleras de propuestas comerciales no sólo uruguayas sino también argentinas, muchas de dudosa calidad (risas). [Obras] que llegaban a los teatros públicos porque muchas veces la única infraestructura con la que cuenta algunas ciudades del

resto del país son los teatros públicos. Y pasaba mucho que, por ejemplo, espectáculos argentinos que salían de gira por el interior argentino sumaban a algunas de las ciudades del interior del Uruguay como parte de esas giras. Las podías enviar perfectamente en el litoral o en Colonia a los circuitos que generaban y te vuelvo a decir: no necesariamente esas propuestas comerciales eran las mejores propuestas del teatro comercial porteño, sino que en muchos casos eran espectáculos realmente bastante berretas (risas).

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Ser profesional... Había, me acuerdo, un director chileno que vivió muchos años en Suecia y que vino a hacer algunos talleres acá y él decía: "A veces se puede vivir del teatro, pero no se puede comer del teatro". Entonces, ser profesional es la forma en que uno lleva adelante los productos, los proyectos, me animo a hablar de productos, no tengo problema, o las ideas que tienen, los espectáculos que ponen en escena, las obras que lleva a escena, bueno eso... La dedicación que tiene, los cuidados, la profundidad, el compromiso, el respeto, todo eso forma parte de un ser profesional en el teatro. Después está la otra variable que es poder monetarizar este trabajo, [lograr] que este trabajo tenga una retribución económica como tiene cualquier otro trabajo y eso ya en nuestro país muchas veces es difícil, se intenta, cada vez se intenta más, pero es difícil. Eso no quita que las propuestas del teatro uruguayo sean propuestas profesionales, pero teniendo en cuenta esas características que te decía primero, que no necesariamente están ligadas a las retribuciones económicas que un artista, que un trabajador de un espectáculo de un teatro pueda tener.

¿Cómo se llamaba el docente que [dijo] la frase ["A veces se puede vivir del teatro, pero no se puede comer del teatro"]? Me llamó la atención.

Tuve la posibilidad de hacer un taller hace muchísimos años con él, Igor Campellana, él lo decía, no creo que sea una frase de él, yo se la escuché a él. Muchos lo han dicho, es un concepto que se maneja bastante: podés vivir del teatro, pero no podés comer del teatro. Y eso le pasa al músico, les pasa a los pintores, muchas veces les pasa a los escritores, también.

[Le sucede] a los artistas en general

Sí, es transversal porque en nuestro país lamentablemente, a diferencia de otros países, y a pesar de que somos un país donde el Estado tiene mucha presencia, las subvenciones, los fondos para la cultura, para la producción artística, son muy acotados, son muy magros. Eso es algo que se ha ido de a poco tratando de revertir en los últimos años, pero sin duda no ha alcanzado.

¿Existe algún consenso [en el sector de actividad con] relación a la definición de profesional o se manejan las dos aristas?

Bueno, si vos hablás con la gente que está trabajando en el teatro independiente, en el teatro comercial y teatro público sin duda, todos manejan el concepto de profesionalismo. Por supuesto, que cada uno lo sostiene desde el lugar que puede, desde las circunstancias que se le dan. ¡Ojo! También quiero aclararte algo, cuando hablamos de teatro comercial también tengo que decirte que son, en muchos casos, hechos que no tienen continuidad. Uno no puede decir: "El teatro comercial en la temporada montevideana está presente en forma continua en este lugar o estos artistas sostienen durante todo el año una línea de teatro comercial". Porque ni siquiera actores que están de repente más vinculados a los medios [de comunicación] que son actores mediáticos, por decirlo de alguna manera, que son los que tienen acceso a tener pantalla en la TV abierta de nuestro país, tampoco tienen una existencia continua como pueden tener artistas en similares circunstancias en Buenos Aires, en San Pablo o en Río [de Janeiro], ¿no? Eso es relativo, muchas veces también incluso en esos ámbitos más identificados con el teatro comercial se pueden colar propuestas del sector independiente. Pasa. Porque no necesariamente esos teatros se pueden sostener con propuestas comerciales. Vos viste que el Metro, por ejemplo, no tiene programación continua. Bueno, vos no decís: "A ver que hay este fin de semana en el Metro". Porque muchas veces no hay nada. Y eso tiene que ver también, pienso yo, con un tema de mercado. También pasa que cuando algunos artistas mediáticos se meten en el ámbito independiente, eso a veces repercute en la taquilla, a veces, no siempre. Eso sucede.

Y además del objetivo de recaudación, [con] relación al contenido, ¿pueden ser contenidos más "banales" o con un lenguaje [de fácil interpretación]? (La entrevistadora interpreta las comillas con sus manos mientras elabora la pregunta)

Nosotros culturalmente por un tema de idiosincrasia de repente no tenemos el gusto (risas) por la banalidad exacerbada como pueden tener otras plazas. Se ha ido colando, ¿no? Se ha ido colando, muchas veces tratamos de imitar eso nos sale mal, de repente... Esos lenguajes más radicales a veces se dan en el carnaval, pero tampoco se dan de una forma tan, tan así. ¿Cómo decírtelo? Tan expuestas como en otros mercados, como en otras ciudades. También lo pasamos por ese matiz uruguayo o lo pasábamos, no sé.

¿Estos contenidos más "superficiales" o quizás no tan reflexivos podrían ser espectáculos de humoristas o de *stand up* o no necesariamente? (La entrevistadora interpreta las comillas con sus manos al momento de elaborar la pregunta)

Bueno, el *stand up* es un género que apareció desde hace un tiempo, no lo he seguido mucho porque realmente es un género que no me genera interés. Pero entiendo que hay mucha gente proponiendo espectáculos de ese tipo, no siempre los espectáculos de *stand up* logran llegar al teatro. Muchas veces están asociados a restoranes, a bares o a boliches con propuestas artísticas y son un complemento a lo que puede ser una propuesta nocturna, gastronómica, de diversión, como en algunos lugares lo ha sido la música. De repente dicen: "Música en vivo" [o] "*Stand up* en vivo". ¡Ojo! No lo estoy subestimando al género porque tampoco lo he profundizado y pienso que debe haber gente que lo trabaje muy bien, pero no es algo que a *priori* me interese como estética para transitarla, para frecuentarla.

¿Los contenidos del teatro independiente serían más reflexivos, más profundos o requieren de algún conocimiento cultural previo?

Sí, en nuestro país el teatro independiente ha estado muy ligado a la izquierda [(postura política)], eso es real. Gran parte del movimiento teatral independiente ha comulgado con las ideas de izquierda, lo que no quiere decir que todo el teatro independiente, por ejemplo, defina sus contenidos a partir de... no sé, del teatro político. O sea, ha transitado por diferentes contenidos, diferentes estéticas. Pero sí creo que siempre se trata de caminar por una búsqueda del pensamiento, de la reflexión, del contenido filosófico e ideológico, al menos se intenta, lo que no quiere decir que se logre (risas).

¿Se pueden generar tanto en Montevideo como en el interior productos de calidad, artísticamente hablando, sin ser profesional en el sentido de la no remuneración económica?

Hay un paso previo, que es el problema que tiene el interior: el tema de la formación. Las escuelas de formación artística están hiperconcentradas en Montevideo en nuestro país. Entonces, muchas veces, es muy difícil para algunos grupos del interior consolidar colectivos con gente que se haya formado. Lo que no quiere decir que aparezcan excepciones y en algunos casos aparezcan colectivos que en los últimos años alcanzan niveles de realización, niveles de presentación de sus propuestas al mismo nivel que en Montevideo, como, por ejemplo, el Imaginateatro de Paysandú. Desde hace un tiempo viene trabajando por ese lado, hay gente que trabaja muy bien como el Teatro Sin Fogón de Fray Bentos, el grupo de Carmelo que se llama Decartón, hay un grupo en Libertad

también que se llama [Querubín], estos que te estoy nombrando están muy ligados a un colectivo que han formado que es la Liga de Artes Escénicas del Litoral. Nosotros ahora en Sala Verdi estamos haciendo una coproducción con ellos, donde está también [el grupo teatral] El Almacén que es una propuesta de teatro *off* montevideano, que también es una corriente en nuestro país que no tiene el desarrollo que tienen otras ciudades. No tenemos un teatro *off* claramente identificado porque seguramente...

¿Qué es el teatro *off*?

El teatro *off* es el teatro que está por fuera de los circuitos más establecidos. Incluso en las grandes ciudades existe el *off off*. Vas a Nueva York y existe el *off off* el *off* y después el *in*, y de teatros públicos. Y en Buenos Aires eso también es claro. Pero en este caso, nosotros estamos haciendo un espectáculo que está en cartel ahora hasta el sábado que se llama *Galgos* que es una coproducción con la Liga de Artes Escénicas del Litoral, y ellos a su vez son también artistas que vienen de diferentes ciudades de nuestro país, pero que también tienen esta asociación o este acercamiento ético-estético con El Almacén que es un grupo que funciona por la zona de Villa Dolores, creo. Tienen un teatrito chiquito y tienen mucha producción y nosotros hicimos una coproducción, ya habíamos hecho alguna, una propuesta de acercamiento. De hecho hacemos un festival con ellos, que es el Festival Cercanías hace cuatro años, veníamos haciendo ejercicios de coproducción, *Galgos* fue la que profundizamos y nos involucramos de mayor manera. Pero te decía, el tema de la formación incide mucho. En la década de los ochenta justamente ese desarrollo como grupo diferente lo tuvo, sin duda, el Eslabón de Canelones, era como el grupo que incluso había logrado penetrar en la cartelera montevideana y llegar a realizar temporadas con muy buen suceso, con muy buen nivel. Pero eso fue en la década de los ochenta, un poquito entrado en los noventa. Después, con el [transcurso del] tiempo, [Teatro] Eslabón no continuó con ese desarrollo que tuvo por esos años. Pero creo que tiene que ver mucho con eso, con el tema de la formación. Muchas veces los grupos en el interior trabajan con artistas que se han formado, que son del interior, que se han formado en Montevideo y que vuelven a sus ciudades y que trabajan ahí y eso bueno ha tenido incidencia. Sería importante a futuro que haya centros de formación descentralizados, más allá de la frontera de la capital. Como lo ha hecho la Universidad de la República, que hoy por hoy tiene centros de formación repartidos por muchos lugares del país, en lo que refiere a la formación de artes escénicas eso también pueda ser así.

Por lo que tengo entendido en las instancias de las bienales de teatro ahí también se dictan cursos, ¿estos cursos tienen valor?

Son talleres, son talleres que son testimoniales. No creo que esos talleres tengan una incidencia superlativa en la formación. Sí son testimoniales, son estímulos que me parecen muy válidos, ¿no? Pero que se dan en ese ámbito, en ese marco. Como nos pasa cuando vamos a un festival al exterior y que sí, siempre ligados a un festival o a una feria en el exterior hay talleres de formación, pero que tienen esas características. Un artista no se termina formando con un taller que haga en dos días, eso lo sabemos todos, pasa en cualquier expresión, en cualquier proceso educativo sabemos que son tiempos hiperacotados para decir que son realmente espacios de formación.

¿Qué valor poseen entonces, en ese sentido, aquellos grupos o compañías que dictan talleres o tienen una escuela? ¿Cuál es el valor de estos cursos? ¿Quién los acredita? Porque no son reconocidos por el MEC. ¿La comunidad? ¿Los colegas?

Y hay mucho claro, hay mucho proceso autodidacta. Durante muchos años el MEC mandó docentes a diferentes lugares [del interior] y sostuvieron talleres en el tiempo. Esto pasó. Muchas figuras del teatro uruguayo desembarcaban en algunas ciudades del interior con talleres subvencionados por el Ministerio de Educación y Cultura.

[(El entrevistado recibe una llamada telefónica y la entrevista se detiene durante un minuto.)]

Hablábamos de la formación en el interior. Le había preguntado cuál era el valor de los talleres o cursos que dictan algunos grupos y usted decía que algunos lo hacen de forma autodidacta.

Sí, que tiene que ver mucho con el desarrollo de trayectorias, con el recorrido, con la experiencia, [está] vinculado más bien a la formación desde ese lugar. Me pasó eso, cuando empecé a frecuentar la Casa de la Cultura en Libertad, los talleres, la aproximación al teatro era llevada adelante por parte de los integrantes más antiguos del grupo, de los más veteranos, con más recorrido. Claro que en Libertad teníamos la posibilidad por la cercanía con Montevideo de contar con teatreros, con directores que dos por tres llegaban a la ciudad para montar un espectáculo. Muchas veces la formación se da ahí desde el montaje, desde la acción, desde el hacer. Pero bueno, eso no es todo, ¿no? A pesar de que para mí, en lo que es el proceso artístico la realización, el hacer, es fundamental hay que tener lo otro también para tener más herramientas, más material, más información para trabajar.

¿En el entorno está mal visto ser autodidacta, se lo valora poco o se respeta?

No, no, no, se respeta, se respeta, yo qué sé. Hay de todo porque no necesariamente el pasaje por una escuela de formación profesional te garantiza el talento o te garantiza la calidad (risas). Había un dicho famoso de Atahualpa del Cioppo, fue uno de nuestros grandes referentes a nivel mundial, principalmente en lo teórico, ¿no? Gran teórico, un gran conocedor de las técnicas de Bertolt Brecht, por ejemplo. Y Atahualpa [del Cioppo] había sido autodidacta y le preguntaban: "¿Y usted maestro dónde se formó?" "Yo me formé en la Universidad de Canelones", decía (risas). Entonces, es muy relativo eso, super relativo. En Uruguay es un país muy joven, también, entonces para que tengas una idea la escuela de formación profesional más importante [del] país es la EMAD, que la fundó Margarita Xirgu en el año 49 [(1949)]. Y todavía hay egresados vivos y activos de esa primera generación de egresados: Estela Medina, si bien es una actriz que tiene sus años, perteneció a esa primera generación y está todavía activa. Entonces, hay toda una camada en ese entorno que no pasó por la EMAD, pero que, por ejemplo, igual desarrolló carreras brutales, ¿no? Y que tienen que ver con otras formas. El propio teatro independiente desarrolló escuelas de formación importante: [Teatro] El Galpón, El Circular un poco más acá [en el tiempo], lo que fue toda la parte del Club de Teatro, que existió hace muchos años, Teatro Uno de [Alberto] Restuccia y ["Bebe"] Cerminara. No, no, es este país hay mucha gente que hizo mucho.

Un poco lo hemos hablado, ¿considera que existe una dicotomía entre el teatro del interior y el teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, perjuicios o estereotipos existen de un lado y del otro?

Hay una diferencia que es real que tiene que ver con esto que hablamos recién con la formación y también con las estructuras públicas. No es menor que en Montevideo, la Intendencia de Montevideo tiene un departamento de cultura con un desarrollo importante, casi un desarrollo a escala país. En el departamento de Cultura de Montevideo vos tenés una Orquesta Filarmónica, la Banda [Sinfónica], la Comedia Nacional, la Escuela [Multidisciplinar] de Arte Dramático, la Escuela de [Música] Vicente Ascona, todos los teatros como Solís, Verdi, Zitarrosa, Teatro de Verano, los Centros Culturales, Florencio, Goes, Peñarol, Lazaroff. Ahí está la institucionalidad cultural del país, la histórica, básicamente está ahí. [Y] el gobierno central: el Sodre. Y en algunos casos el desarrollo de los departamentos de cultura del interior es mínimo, escaso o nulo. O subestimado y ninguneado, todo eso junto (risas). Entonces, todo eso tiene que ver, tiene que ver con las políticas públicas, sin duda, las políticas públicas

culturales. Nosotros decíamos a veces, en forma de desafío político electoral, que si las intendencias del interior destinaran lo que destina la Intendencia de Montevideo en sus presupuestos y en sus recursos humanos a cultura y el desarrollo cultural del interior sería otro. Sería otro en cuanto a eso, en cuanto a lo formativo, en cuanto a dar posibilidades. Por supuesto, que el interior ha sacado miles de artistas y eso no se puede dejar de reconocer, pero creo que la historia sería otra si hubiera todas estas posibilidades que están concentradas en Montevideo, es un caso de centralismo, de centralismo político y también de… Bueno, en algunos casos de políticas, de políticas que dejan de lado a la cultura, políticas departamentales, políticas municipales.

¿Considera que se pueda hablar de un teatro nacional?

Hay sí, hay un teatro nacional. Sí, sí, sí, creo que hay sí, hay definiendo a todas estas partes que componen el teatro nacional. No se puede hablar de teatro nacional unificado, pero sí hay un movimiento teatral nacional, movimiento teatral nacional hay, existe.

¿Lo que no permitiría que fuera uniforme serían entonces las características que hacen marcar las diferencias entre Montevideo y el interior?

Sí, sí. Es un tema de oportunidades, es un tema de oportunidades.

¿Qué opinión le merece el hecho de que el teatro del interior sea premiado en categorías diferentes al teatro de Montevideo en los premios Florencio, por ejemplo?

Ah, lo que pasa que ya de por sí los premios Florencio implicaría un tiempo de análisis bastante particular. Entonces, bueno dentro de la lógica de los Florencios [(Premios Florencio)] ellos [(los críticos teatrales que integran ACTU)] aparecen con estas distinciones al teatro que se desarrolla fuera del área de Montevideo. La gente de la Liga de Artes Escénicas del Litoral me ha impuesto, y yo lo acepto, el concepto de no hablar *del interior* sino de *otras ciudades del país* (risas). Está bueno, está bueno, ¿no? Porque a veces, ¿el interior [con] relación a qué? [Con] relación a Montevideo. Lo que pasa que hay también un tema gremial, un tema de asociaciones del interior que se han nucleado muchas veces en torno a la Asociación de Teatros del Interior. Hoy por hoy igual no todos los colectivos, no todos los grupos de teatro del interior están nucleados en ATI. Porque ha agarrado por otros rumbos. Y ese premio muchas veces estaba ligado a las bienales también que vos nombraste, a esos encuentros que durante un tiempo cumplieron un rol importante y que la Asociación de críticos [teatrales del Uruguay] concentraba su mirada en esas instancias.

¿Por qué habla en pasado? ¿Ya no poseen valor?

No, no digo que no tenga valor. No, no, no, no me parece mal que exista, insisto en la lógica de los Premios [Florencio], que te vuelvo a decir, habría que sentarse y analizarlo y ver realmente qué es hoy por hoy el premio Florencio en este país. O qué es lo que ha sido. Siempre [con] los Premios Florencio me ha dado una cosa de amor-odio en el evento teatral. [Hay] gente que los ha directamente desconocido durante toda su trayectoria y a su vez también artistas que han sido desconocidos por el premio. A veces los criterios son bastantes cuestionables, a veces es muy difícil en arte o en teatro decir que una cosa es mejor que otra, porque ¿mejor que otra [con] relación a qué? (risas) Bueno, ahora ellos han hecho una diversificación infinita, ¿viste? Que hablan de comedia y actor de comedia y actor dramático y muchas veces tienen como referencia a la lógica de los [Premios] Oscar o a la lógica de los [Premios] Martín Fierro, por ejemplo, que son los premios más mediáticos a los que nosotros accedemos a través de los medios de comunicación. Entonces, bueno, dentro de la lógica de los Premios Florencio no me parece mal que exista una categoría que ponga una mirada al reconocimiento del trabajo en el interior.

Claro, mi pregunta era: ¿qué opinión le merece [el hecho] que se premie en categorías diferentes? Existe, por ejemplo, Mejor Actriz, pero no aclara que es de Montevideo.

Lo que pasa que es aceptar, es aceptar, esas diferencias que existen, que existen y que bueno… Sé que puede resultar antipático plantearlas, pero que son desarrollos diferentes y que existen. Y que te vuelvo a decir, por ejemplo, la Liga de Artes Escénicas del Litoral que ha hecho un desarrollo en algunos casos que perfectamente podría estar a la par de muchos trabajos de Montevideo. Por lo general, por los Premios Florencio no son tenidos en cuenta porque no están nucleados en ATI. Porque los premios Florencio reconocen a los espectáculos que están generados a partir de los miembros que forman parte de la Asociación de Teatros de Interior. Entonces, sí, te vuelvo a decir, dentro de la lógica Florencio me parece que está bien.

¿Qué opinión le merece el hecho de que algunas instituciones se denominen nacionales o uruguayas cuando solamente operan en la capital? Por ejemplo: la Comedia Nacional, la Federación Uruguaya de Teatros Independientes o la Asociación de críticos teatrales del Uruguay.

Sí, tiene que ver con esto, con esta cabeza centralista. En el caso de la Comedia Nacional, tiene que ver con un tema político que cuando se fue a conformar, Justino

Zavala Muniz, que es el fundador de la Comedia Nacional, no lograba tener los votos a nivel nacional para conformar un elenco estable, pero sí lo logra tener en la Intendencia de Montevideo. Entonces, la fundación de la Comedia Nacional se da en un ámbito departamental. Entonces, los presupuestos, la forma, la forma administrativa, la parte reglamentaria está ligada al gobierno departamental. Entonces, es muy difícil que a pesar de la [denominación los] recursos que se generan en Montevideo sean destinados para trabajos en el resto del país. Lo hacen, lo han hecho, históricamente lo han hecho. Fui seis años productor de la Comedia Nacional, entonces conozco bastante del funcionamiento. En el período en que estuve justamente fue un período de mucho vínculo con el resto de las ciudades del país, no del interior (risas). Pero depende mucho de la impronta que tenga cada director, cuanto preste atención. Lo mismo pasa [con] relación al exterior, tendría que ser el elenco que nos esté representando todo el tiempo en muchos lugares del mundo y sin embargo, por política de gestión de la institución, ese lugar lo han ocupado los artistas independientes. Y ahí te puedo nombrar desde Calderón, Sergio Blanco, María Elena Morena, yo qué sé. Nosotros fuimos como unos "punta de hielo", como se dice, con [Alberto] "Beto" Moccia recorrimos doce países, hace más de trece, catorce años, y bueno tuvimos la oportunidad de andar mucho, pero la Comedia Nacional perdió desde hace años también esa mirada que tenía hacia el exterior, esa presencia que tenía en el exterior y que además era una presencia que tenía impacto, porque las giras de la Comedia Nacional en Buenos Aires, por ejemplo, eran muy importantes, en España tuvo también unas intervenciones destacadas. En el caso de FUTI, sí, creo que es un error hablar de Federación Uruguaya de Teatros [Independientes], porque en realidad representa básicamente a instituciones de Montevideo. Ese rol lo ha cumplido ATI, sé que ellos tienen buena relación con ATI, de hecho muchas veces ATI funciona en el mismo espacio físico que FUTI. Pero sí, tiene que ver con eso. En la dictadura muchos de los elencos del interior, no digo que hayan desaparecido, pero en algunos casos no existían, y muchos tuvieron una postura, de repente, muy ligada al gobierno de facto. Y en ese sentido, la Federación Uruguaya de [Teatros Independientes] fue una asociación, una gremial que muy identificada con la resistencia a la dictadura. La Asociación de críticos [teatrales del Uruguay], casi que en Uruguay no hay críticos, no hay espacios en los medios para la crítica. Entonces, es una cosa media casi que anacrónica porque hay una asociación de críticos [(Asociación de críticos teatrales del Uruguay)] que no escribe (risas). Una asociación de críticos que no

tiene espacio para llevar adelante la crítica teatral con seriedad y si en Montevideo es complicado y de dudosa existencia en el interior directamente no existe.

Según expresaron algunos entrevistados, dichos críticos no van a visitar obras al interior, solamente van a las bienales.

Van muchas veces en el marco de los encuentros, de las bienales.

¿Cómo considera que influyó la pandemia en el sector de actividad de las artes escénicas, y precisamente en el interior?

Al movimiento teatral independiente nacional lo destrozó, sí, sí devastador, devastador.

¿Y qué implica eso?

Devastador. Que estuvieron seis meses sin trabajar, y otro tanto trabajando a menos de media máquina y como a muchas actividades del país, cortarle los ingresos fue cortarle la vida. Quedó claro que no hay políticas de subvención pública, que en muchos casos el trabajo artístico es un trabajo que no está asociado a la formalidad, entonces no había forma de acceder, por ejemplo, a un seguro de paro, a seguros sociales. En el interior lo que pasa es que… si en Montevideo es dificultoso, lo que hablamos al principio, que un artista, un actor, una actriz puedan ser profesionales [con] relación a lo económico, en el interior es casi que imposible. Diría directamente que es imposible o hay experiencias muy, muy, muy acotadas, por lo general, en el interior se sigue con alguna forma que tenía el movimiento teatral dependiente de la década de los 60, 70, 80, donde la mayoría tenía un trabajo de otra cosa y por las noches ensayaba y [hacía] espectáculos. Esa tendencia, creo, en las generaciones nuevas en Montevideo han tratado de revertirla. Pero en Montevideo es casi imposible de sostener, es difícil a pesar de que muchos han, por ejemplo, frecuentado la docencia en los bachilleratos artísticos. Eso ha sido una punta que ha permitido que en algunos casos haya personas que puedan vivir de trabajos vinculados al hecho artístico.

[Con] relación al "destrozo" del movimiento teatral, ¿qué impacto tuvo el Fondo [Solidario Cultural] Ruben Melogno?

Creo que no sirvió para nada, es un fondo hiperescaso. Es un fondo que no llegaba a los $5.000.000 (o llegó a los $5.000.000) para todo el país, porque justamente, sí que es un fondo nacional generado por la Dirección General de Cultura, por el gobierno central, $5.000.000 repartidos en todo el país, es inexistente, no mueve ningún tipo de aguja, nada.

¿La atribución de dicho monto considera que se vincula con una falta de valoración hacia el trabajo artístico o desconocimiento de la cantidad de personas que trabajan en el sector?

No, no, es político, es político. La política muchas veces se expresa… una de las formas donde la política se concreta es en los presupuestos, y los presupuestos culturales de nuestro país a nivel nacional son muy magros, muy magros. La Intendencia de Montevideo es una isla en ese sentido, pero que tampoco alcanza la Intendencia de Montevideo a generar esas estabilidades a todo el movimiento. Creo que ahí sí no le corresponde tan el *métier* de la Intendencia el tener que llegar también ahí. Pero el gobierno nacional, sí, sí, creo que está presupuestalmente ausente [con] relación al movimiento cultural de nuestro país.

Cuando existió un gobierno de izquierda en la presidencia, ¿sucedió lo mismo?

Sí, también. Sí, sí, sí, también, de hecho quedó en evidencia que había un sector que había quedado relegado porque inmediatamente que se paró el país ese sector quedó desligado. O sea, de repente el sostén que tenía era un sostén muy débil que no logró ni siquiera llegar a las instancias de formalización. Sí, sí, en eso es transversal a las ideologías, tanto a la derecha como a la izquierda, los gobiernos progresistas y ahora este gobierno de derecha no han logrado realmente revertir la situación de los creadores, de los creadores. Sí el gobierno progresista hizo una inversión fuerte en infraestructura, eso no hay que dejar de reconocerlo, se generaron fondos que antes no existían o no tenían la accesibilidad que hoy por hoy tienen. Pero sin duda no han modificado el estatus de los artistas de nuestro país. El estatus cotidiano, el estatus básico, una renta básica, que les permita por lo menos estar formalizados.

A pesar [de] que existe esta idea de los artistas, según plantea, ¿por qué considera que aumentó la matrícula [del Bachillerato Arte y Expresión]?

No lo sé porque no soy un experto en educación, pero sospecho que debe haber varios factores. Por un lado la idea de que estudiar artes es fácil, porque no está asociado a materias de estudio científicas, o con dificultades a priori que puede tener una materia científica o una materia de otro tipo de extensión curricular. Creo que eso después se va decantando y [los estudiantes] se dan cuenta [de] que sí, que también para estar dentro de un bachillerato "artístico" tenés que estudiar, que podés tener esas dificultades. Eso que tiene que ver con la necesidad de expresión, con [lo] atractivo que puede ser el estudio del arte como concepción humana, como vinculación con una idea humanista de la vida, con una idea de persona en el centro de todo. Pienso que todos esos factores

deben estar y deben tener que ver con la presencia que tuvieron, o la demanda que tuvo, los bachilleratos "artísticos".

[En una respuesta anterior], expresó que se "animaba" a hablar de producto, ¿conoce el planteo de Walter Benjamin sobre la reproductibilidad técnica de la obra de arte?

Un poco, contámela a ver…

El autor plantea que la obra de arte está "rodeada" por una especie de aura que hace que la obra de arte sea única. Es decir, el hecho de que el artista pinte su cuadro en un momento determinado hace que la obra sea única e irrepetible. Cuando las obras se reproducen pierden el valor aurático.

Sí, sí, sí, estoy de acuerdo. Pasa a ser otra cosa, incluso es cuando empezamos ahí a transitar por ese concepto de industrias culturales, cuando muchas de las cosas que se hacen se pueden seriar. Como soy una persona vinculada a las artes presenciales no me he detenido a profundizar sobre ese concepto. En algunos casos, ni siquiera me interesa, porque tiene que ver con eso. Porque eso también está relacionado incluso hasta con temas estadísticos donde a veces, por ejemplo, el teatro entra en esa trampa y termina sometiéndose a números, a números estadísticos, a porcentaje de ocupación de sala, y se dejan de lado valoraciones que en el arte presencial corren por otro lado, corren por otro lado. Hacer teatro, hacer teatro para veinte personas en una ciudad que fue bombardeada en la guerra, ¿cómo lo medís? Capaz que son veinte [personas] que están viendo y, sin embargo, esas veinte personas de repente a partir de eso volvieron a la vida. No sé, como una especie de resurrección vital. Dirijo el Centro Cultural Terminal Goes, también. Nosotros los jueves hacemos cine, a las siete de la tarde hay cine, a veces hay cine nacional y a veces hay cine internacional. En la mayoría de los casos justamente no son películas asociadas al circuito comercial de distribución cinematográfica, entonces a veces los técnicos, las técnicas dicen: "Che vinieron cinco personas nada más hoy". "Bueno, a esas cinco personas van le dan un abrazo, un beso y las felicitan", [les digo]. Porque realmente son revolucionarios, lograron salir de la zona de *confort* o de la tentación de las zonas de *confort* de quedarte atrapado en tu casa frente a una pantalla, mirando algo estandarizado en un *streaming* y fueron a una sala de cine, a un centro cultural a ver con otros, una película. Y esas cinco personas para mí valen más que mil que puedan ir a ver *Titanic*, no sé (risas).

Me interesó lo que dijo sobre el teatro y lo presencial. La obra de teatro siempre es única como *Cada noche es un estreno*, el libro de Alberto Candeau. La obra de teatro es única por más se hagan cinco funciones.

Y sí, porque esta conversación que tenemos vos y yo mañana la queremos repetir con las mismas pautas y va a ser diferente, más allá de que no estamos guionados, y en el teatro es casi lo mismo. Porque yo qué sé, mañana capaz que estoy cansado y no tengo ganas de hablar o porque te escucho de una manera diferente. Empiezan a pesar en el arte presencial las condiciones subjetivas de cada uno, del artista y del espectador. Muchas veces el artista que hace 50 funciones de un espectáculo dice: "Hoy estuve increíble" y otro día dice: "Hoy estuvo una mierda". Hizo lo mismo, capaz que alguien que lo vio de afuera o ponés una cámara y decís: "Bueno, pero hizo lo mismo". Pero bueno, hay algo que pasó ahí que fue diferente, que tiene que ver justamente con esas variables del arte presencial, que tienen que ver hasta con la respiración, con los olores, con las texturas, con otras cosas que no las da esto que estamos teniendo nosotros ahora. Más allá de que te decía que mañana hacemos esta misma conversación y puede ser diferente, pero hay un montón de información que no tengo porque no estoy viéndote en vivo y vos a mí.

[Con] relación a lo que nombra de la cantidad de personas, ¿la taquilla puede ser una variable para medir el éxito de un espectáculo en vivo, de una obra de teatro?

Sí, bueno, siempre el primer arribo es ese, el numérico. Pero hay que estudiar las circunstancias dadas, hay que estudiar las circunstancias dadas, cuando se presenta. Por ejemplo, un dramaturgo contemporáneo por primera vez en el país, seguramente, vamos a poner la referencia de Europa que para nosotros siempre es algo que está ahí presente. Por lo general un dramaturgo nuevo, plantea cosas nuevas, por el lenguaje, por las formas y capaz que es algo que nosotros no tenemos muy integrado todavía en nuestro paladar escénico y tal vez de entrada no lo entendamos. Capaz que a la segunda o tercera vez que se haga ese autor, termina siendo un éxito porque fuimos integrando algunas cosas que empezamos a codificar diferente y que empiezan a entrar en nuestra seguridad. Eso es así, es así, el riesgo siempre [está]. Justamente para que podamos crecer y ampliar nuestra capacidad de tener herramientas siempre tenemos que tener la cabeza abierta a que aparezcan cosas nuevas. A mí siempre me gusta poner el ejemplo de lo gastronómico, como buen gordo, que si vos toda la vida comiste asado y nunca te dieron pescado (risas) un día de repente hay alguien que te lo dice: "Che, mirá esto" y vos [decís]: "Ah, pero siempre como asado, a no sé qué rico que está" y lo empezás a

incorporar, ¿viste? Y esto es más o menos parecido. El tema de la conformación del gusto en lo artístico tiene mucho que ver, por eso lo comercial tiene que ver con la conformación del gusto. Seguramente si vos trabajás a partir del relevamiento de información sobre lo que la gente quiere ver, la gente va a querer ver lo que conoce, difícilmente uno te plantee que quiera ver algo que no conoce. Sin duda porque estamos formateados, tenemos un formato estético vinculado a la música, al cine, a la cultura.

¿De qué forma se puede acercar a nuevos públicos?

Para mí hay una primera pauta: que siempre [hay que] apostar a la calidad, un espectáculo que sea de calidad siempre tiene más chance de abrir esos horizontes. Un espectáculo de mala calidad, probablemente tenga menos chances. Pero bueno, a veces hay que hacer una mixtura. No digo que siempre haya que ser rupturista, se pueden tener formatos alternativos, lo que sí creo es que no hay que mentirle al espectador, no puedo pensar que si lo invito a ver un pedacito de *Hamlet* le va a gustar el teatro. Tengo que llevarlo a ver *Hamlet*, después veo que tipo de *Hamlet* le presento, y hay miles y miles de versiones de *Hamlet* en la historia del teatro. Y eso pasa, se cae muchas veces en ese error de pasar a otra cosa porque justamente el desafío es ese: que la gente venga a ver teatro a partir del teatro. Entonces, tengo cierta mirada relativa sobre eso que está de moda ahora que es la mediación cultural y que en otro momento fue la formación de públicos y que fue la extensión. Creo que el desafío siempre es hacer buenos espectáculos y que la gente venga a verlos (risas). Y a partir de eso estoy seguro [de] que se va formando algo, pero sin ver, es imposible nada.

¿Conoce el Teatro Eslabón de Canelones?

Sí, claro que sí.

¿Cuál considera que la imagen de Teatro Eslabón en sistema teatral uruguayo?

Y bueno, es un grupo con historia, es un grupo con historia. Eso que te decía, fue uno de los primeros grupos que tuvo la posibilidad de llegar a Montevideo y formar parte de la cartelera o del circuito teatral, profesional de la ciudad y con buen suceso, con propuestas que tuvieron mucha aceptación del público y de la crítica. Incluso llegaron con alguna propuesta hasta participar en algún festival internacional como el Festival de Cádiz con *Un cuervo en la madrugada*, pero eso fue más bien [a] fines de la década de los ochenta, fue cuando ellos aparecieron.

¿Actualmente dicha imagen ha cambiado dado que no se presentan en teatros en Montevideo o que no van a festivales internacionales?

Y bueno, es un grupo que uno le guarda mucho cariño, mucho afecto, pero creo que no ha logrado los niveles de desarrollo que logró cuando apareció. Creo que no ha tenido un gran recambio, es muy difícil sostener una compañía de teatro y más difícil sostener una compañía de teatro fuera de Montevideo. No es sencillo y en el caso de ellos además con un espacio, pero es muy difícil. Creo que sí, que ellos no han logrado tener el desarrollo que lograron cuando aparecieron que fue realmente importante.

¿Qué los destacaba en aquel entonces?

Y bueno, tenían un muy buen trabajo de puesta en escena y por ser un grupo que trabajaba lo colectivo, en el sentido de lo colectivo en el teatro, lo llevaban a escena, formaba parte de su estética, era un grupo muy interesante, muy interesante.

¿Qué importancia tiene el director artístico en las obras y en el grupo que tiene a cargo? ¿Considera que "deja una impronta"? ¿Cómo los influye?

Sí, es fundamental. El director artístico de un colectivo o el director de un espectáculo sin duda que marca a fuego esas instancias, tanto la instancia de la creación de un espectáculo como la vida o la trayectoria de un colectivo. Pasa eso también que muchas veces en el interior, no aparecieron esas figuras que marcaran, que sostuvieran o que tuvieran una presencia ligada al colectivo, muchas veces eran presencias esporádicas, que venían a hacer un trabajo particular y se volvían a ir. Y eso me parece que eso afecta la posibilidad del desarrollo de la identidad de un grupo.

¿Y en [Teatro] Eslabón, por ejemplo, con Leonel [Dárdano] que es el director artístico desde el momento de la creación?

Bueno, Leonel ha… Sí, el trabajo de Leonel ha sido importante. Ellos han logrado que justamente Leonel desarrolle una carrera como director teatral y que la haya sostenido, incluso que haya trascendido al propio Eslabón. Porque Leonel ha dirigido en varios lugares, incluso acá en Montevideo, también. Lo que pasa que con lo que no ha contado Leonel justamente ha sido con un recambio o con una formación del elenco que tuviera las características que tuvo en aquel entonces, que lo colectivo, que ese compromiso grupal, se dejara ver en escena.

¿Qué importancia tiene que la Sala Verdi sea la única sala que recibe espectáculos del interior en Montevideo?

Y yo estoy atento a eso. A mí me gusta porque creo que también aporta en la formación pasar por instancias que te permitan trascender a ese micromundo que muchas veces

tenés y es muy reducido en una ciudad, en un pueblo del interior. Es como un desafío, un estímulo también para los colectivos poder llegar a una sala que tiene su historia, que más allá de todo forma parte de este circuito nacional histórico montevideano. También somos una de las sedes de la Comedia Nacional, eso tiene que ver también. Entonces, creo que es un aporte, eso en algunos casos y en otro directamente tenemos un interés estético. Porque me gusta mucho lo que hacen, por ejemplo, esta gente de la Liga de Artes Escénicas. Venimos trabajando desde hace tiempo e incluso tenemos la posibilidad de dialogar sobre cómo llevar adelante algunos trabajos, o para donde perfilarlos, en [el] caso de *Galgos* fue un trabajo de mucha comunión donde pudimos intercambiar sobre el proceso de creación.

8.10.6. Entrevistas a grupos de teatro del interior

8.10.6.1. Entrevista a Alejandra Weingle

Profesión, formación y cargo: fundadora y miembro del Grupo Babilonia
Fecha: 17 de enero de 2021
Formato: virtual (escrita)
Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo del Grupo Babilonia y Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.
Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Desde qué año es miembro en Grupo Babilonia? ¿Qué cargo o rol desempeña?
Soy miembro fundador del grupo, desde el año 1995. Soy escritora, directora y actriz.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?
Ser independiente significa no tener la subvención del estado o de un productor que financie los proyectos. Grupo Babilonia es independiente porque no depende de ninguna subvención o productor privado, para existir. De todas formas, dependemos del apoyo de empresas, de fondos estatales, etcétera, para llevar a cabo nuestras propuestas. Hoy por hoy, es difícil confiar sólo en la taquilla para mantener un grupo teatral. Nos autogestionamos ya que, además de los roles artísticos, realizamos diferentes tareas en la gestión del proyecto.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro"? ¿Más "valioso" artísticamente hablando?

No puedo decir que el teatro independiente sea más valioso que el comercial, fundamentalmente porque el concepto de valor es muy subjetivo y personal. Nuestra opción de independencia es porque, más que el dinero, valoramos la libertad creativa. Además, el teatro independiente intenta hablar de temas profundos, invita a búsquedas creativas, al trabajo de investigación y riesgo. No siempre hay lugar para eso en el teatro comercial o subvencionado.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Ser profesional, significa poder vivir de nuestro oficio. Con respecto a lo teatral, es muy difícil hacerlo. La propuesta de Babilonia es hacer teatro en muchos lugares y formatos. Esa flexibilidad nos permite percibir más ingresos. También brindamos talleres de teatro. Hay integrantes que trabajan en publicidad y cine, otros dan clases artísticas en institutos de enseñanza, etcétera. Tratamos de generar diversos ingresos relacionados con el quehacer artístico.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Es posible vivir de las artes escénicas, en forma austera. En grupo Babilonia varios integrantes vivimos de nuestra actividad teatral. Hay compañeros músicos, que viven de la música y el teatro. Creo que es posible, pero hay que ser muy cuidadoso con los gastos. Como todos los trabajadores independientes, no tenemos ingresos fijos.

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

Creo que el artista es valorado, pero todavía existen algunos prejuicios, como no considerar al arte como oficio remunerado. Muchas veces el artista debe tener otro trabajo para subsistir. Los prejuicios son un poco mayores en el interior del país, ya que hay menos fuentes de financiamiento y apoyo. Me formé en Montevideo y hace 25 años fundamos Grupo Babilonia, pero hace 8 años que estamos en Canelones, Ciudad de la Costa.

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

Sí, es muy habitual que los grupos dictemos talleres. Por un lado, para transmitir la propuesta estética y la experiencia del grupo, por otro lado, para formar futuros

integrantes del grupo. Creo que es muy importante la formación alternativa, ya que no puede encontrarse en la educación estatal.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

No conozco mucho de las publicaciones del interior. En Ciudad de la Costa, no existe ninguna publicación de este tipo.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

Sí, creo firmemente que hay un teatro nacional, con claras marcas de identidad.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

Una de las dificultades del teatro del interior es la ausencia de formación, por eso es muy importante que los grupos que puedan, brinden talleres. También considero que falta mayor apoyo económico de empresas e instituciones estatales.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Qué aspectos permitió ver con mayor claridad la crisis del teatro?

En Ciudad de la Costa falta mayor apoyo a la cultura en general, pero en los últimos años han comenzado a aparecer espacios artísticos de relevancia, dirigidos por artistas o grupos sociales. Aún falta mayor oferta anual de teatro y otras expresiones.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

Como en muchas actividades, hay división entre Montevideo y el resto de los departamentos del país. Seguramente esto se debe al centralismo histórico de la capital. Hay que seguir profundizando la descentralización, en todos los rubros, y concebir al Uruguay, como un espacio común, más allá de las peculiaridades.

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

No soy partidaria de la competencia. Preferiría mayor inversión en formación e intercambio entre grupos, que en fomentar la competencia. Creo que hoy debemos apoyarnos más que nunca.

¿Qué opinión les merece el hecho de que los teatros del interior que forman parte de ATI participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

No tengo opinión, ya que no creo necesaria la existencia de premios o competencia.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

Desde el punto de vista artístico no creo que haya mucha diferencia. Es necesario mayor apoyo a la cultura, en general.

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y departamental para acortar esta brecha?

No lo sé

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al Teatro Independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

La ley aún no está en funcionamiento.

Grupo Babilonia forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior?

Vuelvo a insistir que la brecha Montevideo-interior, para mí, es una percepción que no comparto, sobre todo en el ámbito artístico. Sí es necesario más apoyo económico a la ATI para seguir fomentando la existencia de talleres, de tutorías y todas las formas de intercambio y trabajo entre grupos teatrales. Desde mi punto de vista, la ATI tiene un gran potencial y debe seguir fomentando la unión y trabajo conjunto. Todos tenemos algo que enseñar y todos tenemos algo que aprender.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

Los encuentros son fundamentales porque nos posibilitan ver lo que realizan nuestros compañeros, porque podemos intercambiar en talleres y en diversas instancias. Crecemos viendo lo que hacen otros, también nos formamos conociéndonos e intercambiando opiniones sobre nuestro oficio.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Sí, lo conozco. Es uno de los mejores grupos de teatro del interior. Con una trayectoria importante y espectáculos de gran calidad artística. Se destacan por su pureza técnica, precisión y gran creatividad.

¿Cuál es la imagen del Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Cuál es su imagen en el departamento de Canelones? ¿En el interior? ¿Y en Montevideo?

Es un grupo conocido por su calidad artística en todo el país.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Leonel es una figura de suma importancia en las decisiones artísticas del grupo, sus aportes técnicos y creativos son muy relevantes para los espectáculos. Pero como en todo grupo, cada integrante es un engranaje esencial para que funcione bien.

¿Grupo Babilonia ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

Por ahora no.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

Gracias por la oportunidad de participar en tu trabajo.

Gracias a usted por compartirme su visión y su tiempo, saludos

8.10.6.2. Entrevista a Darío Lapaz

Profesión, formación y cargo: director, iluminador y gestor cultural de Imaginateatro

Fecha: 23 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo de Imaginateatro y Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Desde qué año es miembro de Imaginateatro? ¿Qué cargo o rol desempeña?

Desde casi su fundación, en 1997. Actualmente soy director, iluminador y gestor cultural.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Significa un camino, una forma de vivenciar y concebir el hecho teatral desde una lógica no regulada por el mercado ni por los lineamientos políticos de los gobiernos. Esto no quiere decir que el teatro que hacemos no sea político. Es profundamente político pero en el sentido más amplio.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro"? ¿Más "valioso" artísticamente hablando?

Me cuesta establecer una diferencia en términos de *pureza* o de *valor artístico*. Si hubiera diferencias las establecería en el lugar que ocupa la necesidad de masificar y recaudar dinero. Es decir, si el hecho de vender está al principio del sistema de producción y es el que guía el hecho artístico. En nuestro caso, generalmente primero hacemos, luego vemos cómo lo vendemos. Al margen de eso, somos muy malos vendiendo.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Significa ante todo abrazar la decisión de dedicarse al teatro. Significa autodefinirse como teatrero aun cuando la actividad económica sea otra. Significa ir a fondo con esa decisión y que eso sea lo que guíe tus acciones.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Sí. La respuesta está estrechamente vinculada a las preguntas anteriores. En la elección del camino del arte como forma de vida está implícita la búsqueda de estrategias para hacerlo posible. Evidentemente en el contexto actual, esas estrategias están más limitadas.

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

Todavía persiste una cierta preocupación social por el "¿de qué vas a vivir?". Y más en una ciudad como la nuestra, que tiene una fuerte tradición industrial y un fuerte arraigo con la cultura del sacrificio. Aun así, hay que dar cada vez menos explicaciones.

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

Depende de la calidad de la oferta educativa. Hay de todo.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

No comulgo con la idea de un teatro del interior. El Uruguay es muy diverso y esa diversidad se refleja en las formas de relacionarse con el teatro. Sucede que la enorme concentración que existe, desde todo punto de vista, en la capital hace que esté normalizada la falsa dicotomía capital-interior. Esa visión tiene como riesgo principal el de tratar de comprender a ese interior como un todo homogéneo cuando claramente no es así. Volviendo a la pregunta, el interés de la academia por la actividad teatral del Uruguay también está concentrada en la capital. De cualquier forma ha habido abordajes muy potentes y profundos como el trabajo de tesis de la investigadora Estíbaliz Solís Carvajal, que viene desde hace años tomando como objeto de estudio el teatro en el litoral. Es muy importante la investigación del fenómeno teatral uruguayo ampliando el campo y sacándolo de esa dicotomía de la que hablaba [anteriormente].

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe? ¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

Estas dos preguntas de alguna manera están respondidas en la anterior.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Qué aspectos permitió ver con mayor claridad la crisis del teatro?

De aquí en más, las respuestas irán orientadas a reforzar la idea de que el análisis del fenómeno teatral desde una óptica capital-interior es por lo menos acotada. Es difícil visibilizar una homogeneidad que permita abarcar realidades tan disímiles como las de Punta del Este y Tranqueras [(Rivera)]. O Ciudad de la Costa y Guichón [(Paysandú)]. Nosotros formamos parte de una red que venimos construyendo hace años que se denomina Liga de Artes Escénicas del Litoral. Está conformada por artistas de Paysandú, Carmelo y Montevideo. Definimos nuestro territorio como más afectivo que geográfico. De alguna manera tensamos el límite de lo territorial para problematizarlo. Durante todo el período de la emergencia sanitaria seguimos trabajando. Tuvimos que suspender un estreno que teníamos previsto para el 14 de marzo [de 2020]. Pero hubo procesos que igual continuaron: ensayos, creaciones, ideas. En agosto [de 2020], cuando se reabrieron las salas, [Imaginateatro] hizo funciones de dos obras. Además entrenamos un espectáculo itinerante con el que hicimos veinte funciones. Decartón estrenó dos obras. El Almacén [estrenó] otra. Hicimos el Festival del Litoral y el más allá en Carmelo, el Festival de Unipersonales en Paysandú, estrenamos e hicimos una temporada de doce funciones de la obra *Galgos* en Sala Verdi, acabamos de hacer el Encuentro Creativo Germinadores donde participaron cinco procesos creativos que están activos. En breve estrenaremos la obra que tuvimos que suspender el año pasado [(2020)] y la reposición de otra obra [del grupo] El Almacén. Hemos estado muy activos a pesar del contexto adverso. Eso es parte de lo que decía [anteriormente] respecto a abrazar la decisión de dedicarnos al teatro y que sea eso lo que guíe nuestras acciones.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

Si bien ya he estado respondiendo en este sentido, me gustaría puntualizar que sí considero que hay una enorme concentración de recursos económicos, oportunidades de desarrollo, visibilidad, validación, acceso a formación, infraestructura, etcétera, en la capital del país. Lo que no considero adecuado es, a partir de esa concentración, hacer un diagnóstico binario tomando al interior como un todo, que es lo que se suele hacer. Eso en sí mismo significa un supuesto. También he notado que existe de parte de algunos artistas de la capital (por ejemplo, de algunos [y] algunas de quienes han

participado en calidad de jurados en los encuentros de ATI) un supuesto "deber ser" de lo que consideran teatro del interior. Es como si se asumiera que ese tipo de teatro debe girar en torno a determinadas temáticas o estéticas que tienen que ver con el imaginario que desde el centro se tiene de la periferia. Asimismo, también existe de parte de algunos artistas no capitalinos una autopercepción identitaria que obedece a los mismos supuestos o prejuicios.

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

No creo que ningún premio incentive a mejorar la producción.

¿Qué opinión le merece el hecho de que los teatros del interior que forman parte de ATI participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

Creo que no es para nada adecuado hacer esa división territorial en un premio con pretensión nacional. Es como si asumieran que el teatro que se realiza fuera de Montevideo merece ser categorizado de forma distinta. Existe el premio a Mejor Espectáculo del Interior (cada 2 años) y el Mejor Espectáculo del Uruguay, como si fuera otra cosa. Pero también es justo decir que la propia ATI habilita esa lectura e incluso reivindica esa subdivisión. Incluso la ACTU hace dos años fue todavía más allá, estableciendo un premio que se llamaba Mejor Espectáculo de Teatro del Interior en Montevideo [donde se] premiaba espectáculos presentados en la cartelera capitalina, pero que no eran de artistas con residencia permanente en la capital. Eso habla de una intención de ACTU de contemplar a todo el país, pero el camino que elige denota una mirada condescendiente con el teatro producido fuera de Montevideo.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

Haciendo la salvedad (perdón por lo reiterativo) de que habría que ampliar la mirada binaria sobre el problema, creo que una de las claves fundamentales está en la formación. Es decir, crear mayores oportunidades educativas de calidad en todo el territorio nacional, con una distribución estratégica que posibilite a futuras generaciones el acceso a formación en artes escénicas en todo el país. También identificar y potenciar las buenas prácticas, en trabajo en redes, las institucionalidades o formas de organización alternativas, como la Liga de Artes Escénicas del Litoral.

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y departamental para acortar esta brecha?

Se han impulsado algunas acciones, casi siempre tibias, con resultados dispares. Es un problema histórico, estructural y multicausal que requiere acciones fuertes, pero que no estén pensadas desde el centro hacia la periferia, sino al revés. La mayoría de las acciones son impulsadas desde la capital con mirada hacia el resto del país, pero muy pocas veces se hace una lectura en el sentido inverso. Por ejemplo, este gobierno acaba de desarticular los Centros MEC, que si bien estaban desgastados por una mala administración del gobierno de [Tabaré] Vázquez (que interrumpió un proceso que venía siendo interesante y cambió radicalmente la dirección) eran herramientas para generar política cultural partiendo de la base de la ciudadanía y no desde un escritorio. Otro ejemplo es la regionalización de los fondos concursables, que tiene la buena intención de mejorar la distribución territorial de los fondos públicos, pero que en la práctica resulta en una distribución dispar, que deja a los fondos concursables "nacionales" simbólicamente asociados a la producción artística de la capital y área metropolitana, con un volumen de dinero ampliamente mayor al que se destina a los fondos regionales. A nivel departamental, en el caso de Paysandú, con la elección del gobierno del Partido Nacional, las perspectivas no son buenas para el sector cultural, porque históricamente ha sido un área no prioritaria para los distintos gobiernos que hemos tenido.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al Teatro Independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

La Ley de Teatro Independiente es otra demostración de buenas intenciones, pero que de alguna manera ara la huella de la falsa dicotomía en la que vengo insistiendo desde el principio. Porque concentra la administración de recursos y decisiones del futuro Consejo Nacional Honorario del Teatro Independiente en asociaciones ya establecidas (SUA, FUTI, ATI) que funcionan en la práctica atendiendo la lógica Montevideo-interior, más claramente en el caso de FUTI, que reúne exclusivamente salas y colectivos de Montevideo, ATI que reúne exclusivamente artistas y colectivos del "interior", y SUA que si bien tiene asociados de todo el país, mantiene una práctica asociada más que nada a Montevideo. Por lo que no sólo se conforma un consejo que refleja esa falsa dicotomía, sino que en la propia lógica de funcionamiento interno, una

de las partes está sobrerrepresentada. Además el hecho de establecer en una ley nacional la participación de determinadas asociaciones, cierra toda posibilidad de organización social alternativa.

Imaginateatro forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior? (La autora creía que así era dado que Imaginateatro fue nominado, en ocasiones, a los premios Florencio)

Imaginateatro no pertenece a ATI desde 2013. Una de las razones de nuestro alejamiento fue, justamente el hecho de que la concepción filosófica de ATI no tiende a disminuir la brecha, sino que por el contrario, la acentúa. Porque ATI se encuentra atrincherada en una territorialidad fija, marcada fuertemente desde su nombre y su identidad: es una Asociación de Teatros del Interior. Y no establece una territorialidad simbólica o afectiva (como es el caso de la Liga) sino netamente geográfica. Y no es representativa de todo el teatro que se produce fuera de Montevideo. Su conformación contempla colectivos *amateurs*, otros que tienen el teatro como *hobby* y unos pocos que desarrollan su actividad en forma profesional. Esa territorialidad tan marcada tuvo en sus comienzos un relato potente, pero con el tiempo se fue volviendo algo cada vez más endógeno y esa concepción permea a la actividad toda, alimentando la percepción del interior homogéneo donde se realiza teatro principalmente de forma *amateur* (no en todos los casos, obviamente). Lo que sí ha tenido es un grado de organización y permanencia en el tiempo que hace que los gobiernos consideren que teniendo a ATI como interlocutor, están atendiendo al teatro de todo el país.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

Tienen el enorme valor de los vínculos y el encuentro. Quienes hayan participado regularmente de ellos también podrán comprobar que la calidad y el compromiso [son] muy dispares.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Eslabón fue una de las razones por las que elegí hacer teatro. Fueron referentes ineludibles durante muchísimo tiempo. En los primeros acercamientos que tuve hacia su trabajo artístico, en las bienales, se destacaban por una estética disruptiva [con] relación a otras propuestas que se veían.

¿Cuál es la imagen del Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo?

La imagen de referentes históricos.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Conozco a Leonel desde hace mucho tiempo. Tengo una muy buena relación con él. Hemos compartido diferentes ámbitos de trabajo, desde lo artístico a lo político-cultural. Es un director muy sólido. Considero que fue el artífice de un estilo particular del Eslabón.

¿Imaginateatro ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

Sí, varias veces. Y en todas fuimos recibidos con hospitalidad y dedicación.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

Creo que lo principal que podemos hacer es confrontar permanentemente nuestras propias convicciones. Ser dinámicos. Problematizar todo el tiempo. Dudar de todo porque la duda es motor de búsqueda. Y seguir poniéndole el cuerpo a las ideas.

Creo que terminé, ja, ja. Respondí en forma espontánea y con el criterio de que este es un trabajo interno que no tendrá difusión pública. Eso me permitió escribir con libertad algunos conceptos que los relativizaría si la entrevista fuera pública. No sé si me explico cabalmente. Si necesitás repreguntar algo, estoy a las órdenes. Gracias por el interés. Me ayudó a pensar en cosas que están siempre sobre la mesa.

Gracias por la aclaración. El trabajo [probablemente] sea publicado en la página web de la biblioteca de la Universidad ORT Uruguay. Si desea adaptar sus respuestas, adelante.

Sí, dale. Utiliza lo que necesites.

Estupendo, muchas gracias. Saludos

8.10.6.3. Entrevista a Leonardo Martínez

Profesión, formación y cargo: director artístico de Decartón

Fecha: 8 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo de Decartón y Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Desde qué año es miembro en Decartón? ¿Qué cargo o rol desempeña?

Desde 2005. [Soy] director artístico.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

En lo intelectual, estar alerta para no alimentar las cadenas de significación ni los supuestos propios del hacer teatro. Por ejemplo: "Hago esta obra porque a la gente le va a gustar". En lo creativo, producir sentido con anclaje territorial, crear dramaturgia comprometida con los dilemas éticos y estéticos contemporáneos. En lo material, tener un vínculo flexible con los dineros institucionales, ser independientes de realizar nuestro teatro con [aportes] públicos o sin ellos.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

A veces mucha y a veces ninguna. En la respuesta anterior jugué a definir lo independiente, pero creo en el fondo que es una categoría tramposa, ilusoria, ya que de forma directa o indirecta, todos dependemos del hacer de todos. Si tuviera que elegir una categoría un poco más compleja y cercana a nuestra labor diría que somos interdependientes, parecido a la idea de federación [(FUTI)]. Por eso, el grupo Decartón forma parte de la Liga de Artes Escénicas del Litoral.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Una autovaloración que implica vivir para el teatro.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Ejerciendo la docencia, sí. O en casos escasos teniendo éxito con derechos de autor. Creo que la relación del arte y la economía es problemática siempre, ya que sus

supuestos son antagónicos. Por ejemplo, en el uso y valoración del tiempo, la economía promueve una optimización y el arte celebra la pérdida de tiempo.

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

La valoración, o podemos llamarle validación, de la actividad artística, es difícil de generalizar teniendo en cuenta que ser artista en Ombúes de Lavalle [(Colonia)] es diferente a ser artista en Fray Bentos [(Río Negro)] y muy diferente a ser artista en Montevideo. Podemos de todas formas señalar un cliché de la validación del artista que se relaciona a ser premiado o ser reconocido fuera de su territorio. Por ejemplo, si a un grupo de Fray Bentos lo premian en Montevideo, esto le suma valoración; de la misma forma que si a un artista montevideano lo reconocen en Buenos Aires o Europa. Esto tiene que ver con que nuestro pensamiento en general está colonizado

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

Es común. Ni las instituciones de educación formal ni los procesos de enseñanza y aprendizaje [informales] o no formales representan un bien en sí mismo. Si tengo que señalar el aporte de dichos talleres, en el caso de que sean dictados por docentes idóneos, su valor está en que al no desarrollarse en el seno de una institución tienen la potencia de responder más a la fuerza de lo instituyente que de lo instituido, es decir, están más cerca del deseo de ser, hacer y aprender teatro.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

Estíbaliz Solís es mi referente en este sentido. Su trabajo nos ha ayudado a entender el nuestro. Colabora con los supuestos de validación, si te investigan significa de algún modo que existís y esa investigación te otorga importancia.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

No, no existe.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y Montevideo?

Primero, desde hace un tiempo rechazamos la categoría interior. Porque responde a un pensamiento reduccionista heredado de la colonia española: “el puerto y las chacras”. Segundo, jugando a responderte puedo decir que el interior, salvo excepciones, es visto por sus propios teatreros como un teatro menor que comúnmente se hace por [*hobby*],

dedicándole [horas] residuales. Por otro lado, la autovaloración del teatrero montevideano cae en sentirse, salvo excepciones, creador del teatro nacional. Es un ejemplo de esto que el elenco oficial del gobierno de Montevideo se denomine Comedia Nacional. Tercero, siguiendo con el juego, Montevideo cuenta con mayor cantidad de recursos y oportunidades para estudiar, hacer, producir, distribuir sus creaciones teatrales que cualquier otra ciudad o región [del] Uruguay, es decir, hay una asimetría de posibilidades entre "el puerto y las chacras".

En entrevista con *La Diaria* junto a Juan Frache expresaron que lo más acertado no es hablar de "interior" para referirse a las producciones no montevideanas, ¿por qué? ¿Cuál sería la forma más acertada?

La forma más acertada o menos errada es la que se va pensando y problematizando permanentemente. Lo otro, insisto, es una categoría reduccionista, colonial. Esto hace que si me identifico con ser del interior estoy aceptando una deformación de mi singularidad impuesta por el orden de validación hegemónico. Si vivo en Canelones puedo ir [y] venir en el día a Montevideo y acceder a sus posibilidades. Si vivo en Tacuarembó, no hay grupo de teatro e intentar hacerlo se considera de raros o raras. Si vivo en Cuchilla del Fuego [(Paysandú)] con suerte veré una obra cada diez años. Si vivo en Rocha o Artigas mi idiolecto va a tener una particularidad propia de la cercanía con Brasil. El interior, si afirmamos que existe, por lo menos seamos hiperconscientes de su vasta diversidad.

Continuando con el análisis de los términos, ¿qué opinión le merece el hecho de que la ACTU se defina *uruguayo* cuando visita generalmente obras montevideanas? ¿Y FUTI?

Tanto ACTU y FUTI se definen así, por lo que respondí anteriormente.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Qué aspectos permitió ver con mayor claridad la crisis del teatro?

El Teatro Sin Fogón de Fray Bentos estrenó en 2020 tres espectáculos y realizó dos muestras de taller. La Liga de Artes Escénicas del Litoral (de la que además forman parte Decartón, Imaginateatro de Paysandú y El Almacén de Montevideo) estrenó en total cinco espectáculos. La vocación y el deseo de crear y vivir para el teatro pueden resistir en pandemia y en cualquier crisis, de hecho es lo que hacen: existen en el neoliberalismo, mayor peste no conozco.

¿Cómo y por qué surge la Liga de Artes Escénicas del Litoral? ¿Qué importancia tiene trabajar en conjunto con Sala Verdi?

Tiene que ver con las fortalezas de la federación, del estar pendientes del hacer de los y las colegas. Tiene que ver con el deseo de construir una familia, tribu, banda teatral elegida para caminar entre pares. A partir de esto surge la idea de llamarnos Liga... Es así que empezamos a inventarnos rituales donde celebrar nuestra labor teatral. Uno de esos rituales es El festival Cercanías que organizamos junto a Sala Verdi. Cuyo espacio se ha convertido en, parafraseando a Eugenio Barba, un caballo de Troya, donde vivenciar la presencialidad y compartir nuestras propuestas estéticas.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

Contestada [en preguntas anteriores].

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

Contestada [en preguntas anteriores].

¿Qué opinión les merece el hecho de que los teatros del interior que forman parte de ATI participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

Sucede porque ATI lo acepta, por lo tanto, podemos pensar que desea que sea así.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

Pensando y haciendo fuera de esas categorías.

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y departamental para acortar esta brecha?

En sentido estricto ninguna. En sentido laxo, algunos aspectos de los fondos concursables y alguna intención de algún gobierno departamental con suerte y viento a favor.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al teatro independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

Mi referente en este tema es Darío Lapaz.

Decartón forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior? (La autora creía que así era dado el gran reconocimiento del grupo, luego conoció la existencia de la Liga de Artes Escénicas del Litoral.)

Decartón ya no forma parte de ATI. Por lo que ya he dicho no nos consideramos del interior. De todas formas han sido significativas algunas vivencias de las que participamos estando en ATI: [a)] Accedimos a instancias de formación específica. [b)] Participamos de encuentros regionales, que aunque es penoso que sea una competencia en las que se evalúa puntuando por rubros, igual se tejen relaciones creativas interesantes. [c)] Recibimos algún premio de esos de cada dos años que ayudó a la valoración pueblerina que antes mencionaba. Creo que ATI colabora por definición, por omisión y por determinadas acciones, como aceptar el vínculo con ACTU que tú planteabas, en acrecentar la brecha que tanto nombrás.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

Contestada en [la pregunta anterior]

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Eslabón es una referencia riquísima. Pude ver varios espectáculos que considero me formaron y me contagiaron el bicho de hacer teatro. Han tenido además la virtud de la permanencia en el tiempo y han logrado reinventarse sin perder su profesionalismo y su búsqueda estética.

¿Cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Cuál es su imagen en el departamento de Canelones? ¿En el interior? ¿Y en Montevideo?

De esta serie de preguntas, que un poco ya contesté, me interesa la categoría "sistema teatral uruguayo", me la guardo, gracias.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Leonel es un referente fundamental por lo mismo que lo es Eslabón.

¿Decartón ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

Uno de los vínculos que agradecemos a ATI.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

Ojalá desaparezca el teatro del interior.

Muchas gracias, Leonardo. Saludos

8.10.6.4. Entrevista a Juan Frache

Profesión, formación y cargo: actor de Decartón, músico y compositor

Fecha: 8 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo de Decartón y Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Desde qué año es miembro en Decartón? ¿Qué cargo o rol desempeña?

Desde su origen en el 2003. Soy actor, músico y compositor.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

Acá te contesto [juntas] las dos [preguntas] anteriores. El concepto de independiente habría que definirlo un poco más. Por un lado está la independencia en el contexto de la creación. En ese sentido independencia para mí significa que podemos hablar y poner en escena cualquier temática que se nos antoje importante, interesante, urgente, desafiante y al hacerlo tenemos entera libertad para crear y representar lo que queramos. No estamos atados a prerrogativas o condiciones del mercado, o de algún sector hegemónico cultural o político. También habría que definir lo que es comercial. Si cobrás una entrada estás realizando una transacción comercial. Lo que nos diferencia (por lo menos a nosotros como grupo) de algunas propuestas que ponen énfasis en determinados sistemas de producción y de distribución de ingresos es que primero encontramos la necesidad de contar y después vemos de donde sale [el dinero] para ponerlo en escena. Si hay [dinero] se produce de una manera y si no hay se produce de otra, pero el proyecto se lleva adelante igual. Todos los integrantes de Decartón trabajamos en otras actividades, por lo tanto, el teatro no es nuestro principal sustento

económico. Obviamente que con más recursos trabajamos más cómodamente y hasta podemos agarrar algún mango de vez en cuando. Pero la creación no para nunca.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Poner el cuerpo y el alma en el escenario. Mejorar la técnica y afinar el instrumento en cada proceso. Comprender el rol que ocupa este lenguaje en la construcción de sentido.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

No sé. Por ahora no me interesa. Supongo que sí, si sos bueno y te vinculás a determinados círculos de poder y [estás] dispuesto a hacer muchas cosas podés vivir. Creo más en el arte como un factor liberador. Vivir exclusivamente de eso te hace dependiente.

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

Creo que el oficio y la profesión es cada vez más valorada en el sentido de que en la sociedad tenemos cada vez más elementos para comprender y valorar los procesos creativos. También hay más acceso a las herramientas y a los bienes culturales y quizás (aunque se sufre muchas veces de un exceso de literalidad en algunos ámbitos de comunicación social) también una mayor apropiación de los códigos simbólicos que componen los diferentes lenguajes.

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

Aportan valor porque brindan oportunidades a quienes no acceden a la educación formal y además porque lo hacen desde una propuesta que no se rige por las estructuras de un currículum prefijado, sino desde la experiencia propia del hacer. Lo formal implica una categorización atomizada del saber que brinda conocimientos y técnicas muy valiosas, pero que muchas veces no dialogan con la realidad externa. Creo que la construcción más rica y valiosa para un creador es pasar por ambas instancias, formales y no formales.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

Estibalís Solís realizó una tesis muy interesante sobre lo que hemos llamado la Liga de Artes Escénicas del Litoral.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

Como poder se puede hablar de cualquier cosa. Siempre establecer categorías implica una decisión política. Yo prefiero hablar de teatros en Uruguay. "La cultura cabalga por sobre las fronteras", decía Coriún Aharonian. Seguramente hay muchos elementos y signos idiosincráticos que por estos lares nos acerquen mucho más a Buenos Aires o Entre Ríos que a Rivera, Maldonado o Montevideo. El tema que establecer nacionalidades o divisiones binarias tipo interior-Montevideo sirve más bien a los grupos que detentan el poder cultural oficial. Es más fácil así administrar recursos, asignar roles, distribuir y concentrar reconocimiento y por ende oportunidades de acceso. Con eso ya te contesto las siguientes dos [siguientes] preguntas. Nosotros nos definimos como litoraleños, pero más que nada porque hemos generado desde nuestras diferencias una red de afectos y saberes que son el eje y el corazón de lo que creamos. En esa red estamos nosotros desde Carmelo, Imaginateatro de Paysandú y El Almacén de Montevideo. Ese es nuestro litoral y es una decisión política que quiebra las categorías generadas desde el poder hegemónico.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo? [(El entrevistado contestó esta pregunta en conjunto con la anterior.)]

En entrevista con *La Diaria* junto a Leonardo Martínez expresaron que lo más acertado no es hablar de "interior" para referirse a las producciones no montevideanas, ¿por qué? ¿Cuál sería la forma más acertada? [(El entrevistado contestó esta pregunta en conjunto con la anterior.)]

Continuando con el análisis de los términos, ¿qué opinión le merece el hecho de que la ACTU se defina *uruguayo* cuando visita generalmente obras montevideanas? ¿Y FUTI?

No tengo opinión muy formada sobre eso. En principio te digo que me parece que hay una profunda equivocación en la forma como se definen y manejan esas categorías. Existen más que nada para la administración, concentración y distribución de recursos y de reconocimientos (que habilitan recursos) pero poco tienen de representativas de todo el teatro que se está haciendo. En un país tan pequeño, desconocer lo que está pasando refleja más que nada desidia y desapego, ja, ja. Comodidad y pereza tal vez. ATI, por ejemplo, es una asociación que supuestamente representa al teatro del interior. Sin embargo, sus formas, sus políticas y los ideales que defiende poco tienen que ver con la manera cómo hacemos y concebimos el arte escénico por estos lares. De hecho,

estuvimos afiliados durante años y decidimos abrirnos por profundas diferencias estéticas, éticas e ideológicas. En la actualidad representa para nosotros una visión ultraconservadora y muy poco profesional del teatro no-montevideano.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Qué aspectos permitió ver con mayor claridad la crisis del teatro?

No hay teatro de verdad si no hay crisis. El teatro es crisis y movimiento. La situación del teatro, para los que nos movemos en círculos más restringidos de acceso a grandes públicos, no cambió sustancialmente. El enorme desafío que tenemos en forma permanente es la generación de públicos constantes y la diversificación de los mismos. Previo a la pandemia habíamos logrado una regularidad en las propuestas y en el acercamiento a nuevos públicos, así como cierta fidelización de algunos grupos. Todo esto lleva, en estos círculos, mucho trabajo y tiempo. Si bien el ambiente está signado por el miedo que fogonean permanentemente los medios [de comunicación], hay que, de alguna manera, volver a empezar con el trabajo de hormiga. Sin embargo, hemos visto con gran satisfacción que el público en algunos lugares como Paysandú se ha volcado en forma contundente y masiva a las salas, lo que nos renueva la energía y nos confirma que el trabajo realizado en tantos años y a lo largo de kilómetros de ires y venires por las rutas no ha sido en vano.

¿Cómo y por qué surge la Liga de Artes Escénicas del Litoral? ¿Qué importancia tiene trabajar en conjunto con Sala Verdi?

La Liga de Artes Escénicas [del Litoral] es un proyecto artístico fundado sobre vínculos de amistad y cercanía entre artistas y creadores y se fundamenta en cierta búsqueda de lenguajes estéticos comunes y desafíos que nuestras propias diferencias nos plantean. Las raíces se encuentran en intercambios entre grupos, crisis de liderazgo, aventuras imposibles y mucho compromiso y entrega a lo que nos gusta y nos convoca. En cierto momento todos sentimos que en los grupos los que actuamos en forma local tocamos ciertos límites o fronteras que eran necesario traspasar para seguir desarrollando nuestra profesión. Esa necesidad sumada a un trabajo de costura fina realizada principalmente por Leonardo Martínez fue decantando en lo que hoy ponemos bajo este nombre que tiene mucho más de simbólico y afectivo que de geográfico. El vínculo con Sala Verdi nos permitió el acceso a otro público y a otra visibilidad. Seguramente esta [entrevista] no estaría siendo sin esa ayuda. Es la lógica un poco perversa del círculo restringido y centralista de nuestra cultura, pero sabiendo todo eso tratamos de aprovecharla y

estamos sumamente agradecidos a Gustavo Zidan por tener esa apertura y coraje para jugar con nosotros.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

No concibo (y creo que hablo por mis camaradas) la realidad de forma dicotómica. Hay muchos interiores y hay interiores montevideanos. De hecho, la Liga [de Artes Escénicas] del Litoral busca provocar con su nombre esas categorías bastante retrógradas y conservadoras incluyendo entre sus grupos a un colectivo montevideano. Lo que cambia (y no hablo en nombre de interior porque no sé lo que es, sino que hablo por nuestro hacer concreto) no está para nosotros en la esencia de la búsqueda y el trabajo creativo, sino en la concepción que el poder impone para distribuir a su conveniencia recursos, reconocimiento, acceso a formación, a festivales internacionales, etcétera, etcétera. Podríamos pensar que es más fácil para un grupo montevideano acceder a estos beneficios y, sin embargo, vemos que la disputa por este acceso no se refleja en la calidad de las producciones ni en la concepción del teatro como una forma política dinámica de transformación de la realidad o de concepción revolucionaria de la vida. Es más bien un mecanismo para continuar moviendo una máquina sin más propósito que estar activo. Sin un sentido. Ojo, esto es una opinión muy general a la cual escapan, sin duda, muchos colectivos de Montevideo o de otras ciudades de nuestro país.

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

No creo que incentiven a mejorar nada. En todo caso podríamos preguntarnos ¿qué puede mejorar en un proceso creativo el incentivo de un posible premio? Dudo mucho [del] tipo de "mejoras" que esto puede traer a un espectáculo. Sí entiendo que generan una especie de halo o garantía de calidad en un tipo de público que [negocia] su tiempo como una mercancía y necesita saber de fuentes confiables si vale la pena la inversión de ir a presenciar tal o cual espectáculo. También supongo que aporta visibilidad y acceso a otros beneficios que arrima el reconocimiento.

¿Qué opinión les merece el hecho de que los teatros del interior que forman parte de ATI participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

Bueno, ya expresé mi opinión con respecto a ATI y sus formas de genuflexión ante el poder y autocomplacencia. No me merece mucha opinión. También expresé lo que pienso sobre las categorías que el poder establece para facilitar su tarea y optimizar sus beneficios. Cada cual se revuelve en el chiquero que mejor le siente. Por mi parte (y hablo ahora en forma totalmente personal) no me interesa en absoluto el reconocimiento que otorga el [circuito] intelectual montevideano u oficial o de la crítica teatral. Me reconozco en el público que disfruta, que se conmueve, que te sigue, que se apasiona, que se aburre o te critica con argumentos. En esas dimensiones de la comunicación encuentro el reconocimiento y los desafíos para continuar creando y creciendo profesionalmente.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

Eliminando la dicotomía categorial desde su concepción y pensando fuera de la caja.

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y departamental para acortar esta brecha?

Políticas de los últimos 15 años: fondos concursables, Centros MEC, usinas culturales, fondos de incentivo, FEFCA [(Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística)], acciones, apoyo a proyectos y festivales.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al teatro independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

Perdón la ignorancia, pero si bien sé que existe no tengo clara su aplicación ni si cuenta con presupuesto para ser llevada adelante. En nuestro caso particular hemos recibido para todos nuestros proyectos apoyo tanto del [gobierno nacional] como de las intendencias. Festival de teatro del Litoral y el más allá, Festival Cercanías, Proyecto de laboratorio Germinadores y apoyo para giras en el exterior.

Decartón forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior? (La autora creía que así era dado el gran reconocimiento del grupo, luego conoció la existencia de la Liga de Artes Escénicas del Litoral.)

No formamos parte de ATI desde hace cinco años. Ya expresé [anteriormente] las razones de nuestro distanciamiento. En particular pienso que lo que hace ATI más bien es aumentar la supuesta brecha asumiendo un lugar de menor valía, amateurismo o inclusive aceptando acríticamente el rol de portador y abanderado de un lenguaje estético conservador, de estereotipos escénicos tradicionales, naturalistas, etcétera.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

Es la oportunidad de que un montón de grupos muestren sus *hobbies*, sus pasatiempos y se encuentren, tengan alguna especie de motivación que les aporta el concursar o competir entre ellas.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

He visto varios espectáculos cuando compartíamos encuentros regionales y bienales. Se destacan de la media de los grupos por una calidad en las puestas y en el trabajo actoral más fino. Sin embargo, las últimas producciones que presencié denotaban un anclaje en formas que a ellos les funcionan, pero que se repiten a sí mismas. No vi búsqueda, ni logré conmoverme con el discurso o las propuestas. Solo vi forma atractiva estéticamente pero bastante vacía.

¿Cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Cuál es su imagen en el departamento de Canelones? ¿En el interior? ¿Y en Montevideo?

Es un referente histórico del teatro metropolitano. Lo asocio más a Montevideo y sus lógicas de producción que a Canelones.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Lo conozco muy poco y sería muy atrevido de mi parte opinar sobre su influencia o legado.

¿Decartón ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

No hemos tenido intercambio con Eslabón que recuerde. Quizás se me escapa alguna actividad puntual de alguna producción de Decartón en la que no haya participado directamente. Son muchos años y la memoria suele fallar.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

Militamos bastante desde el lenguaje para desterrar el concepto de *interior*. Sabemos que no es fácil, pues está metido en el ADN de nuestro lenguaje, pero no claudicamos porque sentimos que la realidad es algo dinámico e imposible de fijar. La misma definición que hacemos del Litoral no es geográfica y no representa al Litoral ni mucho menos. Es una definición más simbólica o poética de una forma de ver, sentir, sufrir [y] gozar lo que hacemos. Una especie de idiosincrasia en constante formación, transformación y conflicto. En ella se cruzan formas de hablar, de representar, de cantar, de comer, de chupar, de amar, de soñar, todas únicas, pero amontonadas por la elección de cada uno y cada una de conformar microespacios de poder en donde construir sentido y envejecer juntos haciendo lo que más nos apasiona. Espero que sirva para tu tesis. Cualquier cosa estoy a disposición. Perdón por la demora. Saludos

Muchas gracias por su tiempo, saludos

8.10.6.5. Entrevista a Sandra Casas

Profesión, formación y cargo: secretaria y exactriz de Pequeño Teatro de Durazno

Fecha: 7 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo de Pequeño Teatro de Durazno y Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre. Posteriormente, se elaboraron repreguntas, se identificaron con la aclaración "(repregunta)" y ubicaron en el documento tras la pregunta que generó consulta con el objetivo de facilitar la lectura.

¿Desde qué año es miembro en el Pequeño Teatro de Durazno? ¿Qué cargo o rol desempeña?

Desde 1994 y fui parte del elenco hasta 2008. Del 2009 en adelante he colaborado en la gestión de la sala, en varias comisiones directivas y actualmente soy la secretaria del mismo.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Ser independiente significa no pertenecer a ningún organismo del estado ni compañía que sea solventada por el estado.

¿Cómo y por qué surgen el Primer y Segundo Encuentro de Teatros del Interior (1983 y 1984, respectivamente) que luego desembocan en la fundación de ATI en 1986? ¿Eslabón participó en esta iniciativa?

Fue por la necesidad de plantear las necesidades del teatro del interior y brindarse apoyo mutuo, buscar formación, compartir directores, mostrar que el teatro en el interior existía. Eslabón y Pequeño Teatro [de Durazno] son fundadores de ATI en 1986.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

La diferencia es que se busca hacer un teatro que apele a la reflexión, que haga pensar, que deje un mensaje y no tenga un fin recaudador. Considero que es más real, por lo tanto, es más puro.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Formarse aunque sea con la participación de talleres, tener compromiso, estudiar sobre el tema, tomarlo como un trabajo más.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Aún es muy difícil vivir solo del arte. Y [trabajar] de las artes escénicas es mucho más difícil que trabajar en otras artes.

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

Aún no hay una aceptación real del artista en Uruguay, recién se comienza a evolucionar con respecto a esta concepción. Es poco valorado, la sociedad lo reconoce, pero no le da el valor que merece, y cuanto más del interior profundo seas más difícil resulta.

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

Es común la formación de actores, directores, sonidistas, encargados de puesta en escena y vestuario y considero que aportan muchísimo valor en conocimiento.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

Existen varios. Omar Ostuni de Paysandú trabajó mucho sobre el [teatro del interior]. [Hugo] Achugar y varios compañeros vinculados, [también]. Personalmente publiqué un capítulo sobre el Pequeño Teatro [de] Durazno y su historia en un libro de Geo Historia, llamado *Miradas*.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

Sí se puede y existe, tanto Montevideo como el interior han logrado posicionarse ante el MEC, la sociedad uruguaya y los críticos [teatrales] con puestas de muy buena calidad y otras no tan buenas, pero que reflejan el sentir de los uruguayos y la necesidad de incursionar en este arte.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

Sin duda que los recursos y la formación. Para Montevideo es más fácil.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Qué aspectos permitió ver con mayor claridad la crisis del teatro?

La situación actual debido a la pandemia es muy complicada por las salas pequeñas con las que se cuenta en la mayoría de los grupos del interior y el aforo complica la situación y el pago de impuestos como AGADU y COFONTE. El teatro del interior trabaja de forma muy sacrificada, con formación propia, recursos propios y a través de ATI se ha logrado obtener fondos de COFONTE y formación del INAE-MEC. La crisis del teatro no pasa por la pandemia en sí, sino por lo poco que se fomenta y que es superado por las pantallas (TICs, Netflix, redes sociales, etcétera).

¿COFONTE cobra impuestos? (repregunta)

COFONTE cobra 1% cada función y ese dinero es volcado a proyectos de obras, materiales técnicos (focos, consolas de sonidos, luces, PC, potencias etcétera), escenografías, vestuarios, etcétera.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

Sí existe. Muchas veces se considera el teatro independiente de Montevideo y no el del interior, solo porque las autoridades visualizan lo artístico montevideano y no del interior, y los estereotipos que visualizan es que el interior es inferior de menor calidad, creatividad, etcétera. Y no es real porque se destacan muchos teatros como Eslabón, Imaginateatro, [Teatro] Sin Fogón, Sí porque sí, Del patrimonio, [Grupo] Babilonia, Pequeño Teatro [de] Durazno, entre otros, ganando premios "Florencio Sánchez".

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

Sí, incentivan y dan prestigio al interior.

¿Qué opinión les merece el hecho de que los teatros del interior que forman parte de ATI participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

El interior participa cada dos años porque se realizan bienales con previas regionales donde pasan las doce mejores obras y ahí se premian obras, actores, actrices, direcciones, puestas, libretos, etcétera.

¿Qué opinión le merece o por qué considera que se premia a los teatros del interior en categorías diferentes a los teatros montevideanos? (repregunta)

No respondí [esta pregunta] porque creo que las categorías no varían y se premia la selección del jurado de las bienales o si algún actor o director se destaca en alguna obra, aunque la obra no sea seleccionada, pero el jurado o los críticos ven algo bueno, lo destacan y se premia de manera independiente al grupo o a la obra, es más o menos así, siempre se depende del jurado y de los críticos.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

Brindando los mismos recursos para el interior como para Montevideo.

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y el [gobierno] departamental para acortar esta brecha?

El gobierno nacional con llamados a formación, con tutorías, con fondos concursables, etcétera.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al teatro independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

En realidad el aporte del gobierno nacional es para FUTI, que es la Federación Uruguaya de [Teatros Independientes], pero la mayoría de los grupos pertenecen a Montevideo. Si bien ha habido una evolución aún falta bastante.

¿El gobierno nacional no realiza aportes económicos a ATI como lo hace con FUTI? (repregunta)

[Esta] pregunta no la tengo muy clara, ya que los integrantes de ATI vienen peleando en el Parlamento porque siempre la mayor parte se la lleva FUTI siendo que ATI tiene alrededor de 30 grupos en todo el país. Walter Fumero es quien la sabe bien, pero está de licencia, creo que [la] semana próxima ya está de vuelta o podrías preguntarle en forma específica por WhatsApp y seguro te la responda.

Pequeño Teatro de Durazno forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior?

ATI realiza asambleas anuales, [encuentros] regionales y bienales, encuentro para el encuentro, gestiona formación [a través de] talleres, clases y tutorías.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

La importancia es la selección de los mejores elencos, pero también motiva al resto de los grupos a superarse, a cambiar métodos, técnicas, a brindarse ayuda entre elencos del interior.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Sí conocemos a Eslabón, y se puede decir que es uno de los mejores teatros del interior, los destaca el profesionalismo, el trabajo actoral de todo el elenco y la del director Leonel Dárdano.

¿Cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Cuál es su imagen en el departamento de Canelones? ¿En el interior? ¿Y en Montevideo?

Es reconocido por el teatro uruguayo, el interior lo valora mucho. Montevideo lo reconoce. No sé cómo se ve en Canelones.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Sí, conocemos a Leonel Dárdano, es una figura muy importante para Eslabón y ha mantenido la línea, es respetado por todos los elencos del interior y algunos montevideanos.

¿Pequeño Teatro de Durazno ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

Sí hemos participado en Teatro Eslabón, pero han sido más las veces que Eslabón se ha presentado en nuestra sala.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

Que continuamos luchando por los mismos derechos y reconocimientos que el teatro independiente montevideano. A las órdenes.

Muchas gracias por las respuestas

8.10.6.6. Entrevista a Raúl de Souza

Profesión, formación y cargo: presidente de Pequeño Teatro de Durazno

Fecha: 7 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo de Pequeño Teatro de Durazno y Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Desde qué año es miembro en Pequeño Teatro de Durazno? ¿Qué cargo o rol desempeña?

Conozco la institución desde que se creó y desde los [años] 70 como espectador. [Soy] socio desde 2010, Directivo desde 2013 y presidente desde 2018 a la fecha [(2021)].

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

No depender de ninguna política cultural oficial (ni nacional, ni departamental) y trabajar con criterios elegidos por nosotros mismos.

¿Cómo y por qué surgen el Primer y Segundo Encuentro de Teatros del Interior (1983 y 1984, respectivamente) que luego desembocan en la fundación de ATI en 1986? ¿Teatro Eslabón participó en esta iniciativa?

Al no haber participado no te puedo contestar. Sí después me he informado de la necesidad [que existía] de coordinar esfuerzos para potenciar el trabajo que se venía haciendo en los diferentes lugares del interior.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro"? ¿Más "valioso" artísticamente hablando?

Te da mayor libertad de elegir lo que se quiere transmitir, sin tener en cuenta si será rentable o no.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Vivir de lo que haces.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Son pocos los que pueden hacerlo: la Comedia Nacional es profesional. Y de pronto haya alguna otra excepción.

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

No se le toma al artista como un trabajador; es más generalmente se le pide apoyos que no son retribuidos. Poco se le valora. Se prefiere ver a alguien que viene de otro lado (aunque la mayoría de las veces la calidad es mala). De otras ciudades y de Montevideo no lo sé.

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

En nuestro caso ya comenzamos hace algunos años (pocos) con talleres permanentes para niños y hemos agregado para adolescentes. No sólo para formar futuros integrantes del elenco, sino convencidos de que también está la misión de formar mejores seres humanos.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

No conozco estudios importantes. Sé sí que se está trabajando: en nuestro caso el pasado año nos visitó un docente de Durazno, Javier Correa, quien nos solicitó documentación para un trabajo de investigación sobre teatro. En este caso nuestra historia.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

Diría que sí. Con las particularidades de cada lugar. En el interior hay más cercanía entre quienes actúan y el público que los conoce por la actividad diaria.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

En Montevideo hay posibilidades de mayor formación: EMAD, escuelas de actuación dictadas por actores. En el interior la gente más capacitada es escasa y vive de otros trabajos.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Qué aspectos permitió ver con mayor claridad la crisis del teatro?

Siempre ha sido complicado contar con apoyos, pero desde el 2005 hasta el 2019, en lo que tiene que ver con nuestra sala, tuvimos excelente aporte del MEC. Pudimos contar con fondos para infraestructura que permitieron una obra importante en 2010 [y la aplicación de] la capacidad de la sala con una planta alta para 50 espectadores (nuestro

aforo es de 144 plateas en total). Además del MEC, a través de COFONTE, pudimos mejorar notoriamente nuestras condiciones técnicas. Para ello fuimos periódicamente presentando solicitudes de mejoras para rubros como iluminación, sonido, reparaciones importantes de sala que pudieron ser [atendidas]. A partir de esta nueva realidad, [y] a pesar de algunos esfuerzos, el hecho de limitarnos las capacidades de ocupar las salas, sumado a la baja de asistencia de público nos avizora un futuro nada fácil.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

Como para muchas cosas: el país empieza y termina en Montevideo. Hasta en el nombre que se le da a las cosas: FUTI no es la Federación Uruguaya de Teatros Independientes es la federación de Montevideo. Al interior lo representa ATI, además de muchos otros grupos no afiliados.

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

Refuerzan las diferencias, aunque en los últimos años se está reconociendo al interior.

¿Qué opinión les merece el hecho de que los teatros del interior que forman parte de ATI participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

Debería de ser anual. El tema es que ATI realiza sus actividades nacionales cada dos años y es como que una temporada se saltea. Lo de las categorías no debería ser diferente.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

Dialogando

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y departamental para acortar esta brecha?

Del gobierno [nacional] actual desconozco. En lo departamental nada.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al Teatro Independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

No se está aplicando. No hemos visto apoyos en ese sentido de ningún gobierno actual.

Pequeño Teatro de Durazno forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior?

ATI organiza encuentros periódicos, talleres de formación y cada dos años [Encuentros] regionales que concluyen en una Bienal en Paysandú.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

Fortalecen el relacionamiento y mejoran la formación de quienes participan.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Conozco, porque compartimos ATI. Realizan un muy buen trabajo artístico y por lo general se destacan con sus presentaciones.

¿Cuál es la imagen del Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Cuál es su imagen en el departamento de Canelones? ¿En el interior? ¿Y en Montevideo?

Por lo artístico lo considero entre los mejores del interior.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Conozco. Es importantísimo su trabajo de dirección artística. Desde afuera seguramente lidere un grupo que cuenta en sus filas con muy buenos actores y actrices.

¿Pequeño Teatro de Durazno ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

Sí. Casi siempre por motivos geográficos participamos en las regionales de ATI conjuntamente. No recuerdo si a fines de 2018 o principios de 2019 presentamos en Canelones una puesta nuestra *La servidumbre*. Creo que fue en el Politeama, pero coordinado con Leonel Dárdano.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

Agradecerte la posibilidad de contribuir a que se logre un mayor apoyo a las artes escénicas. No necesariamente tienen que ser económicos. Se precisa mayor difusión, respaldos institucionales de los gobiernos, colaborar con la formación de artistas y técnicos con instituciones de enseñanza aprovechando que hoy existen los bachilleratos "artísticos". Hay mucho por hacer. Muchas gracias por permitirnos opinar, saludos.

8.10.6.7. Entrevista a Horacio Merlo

Profesión, formación y cargo: director artístico, presidente y fundador del teatro Itinerante de Paysandú (TIP)

Fecha: 8 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo de Teatro Itinerante de Paysandú y Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Desde qué año es miembro de TIP? ¿Qué cargo o rol desempeña?

Soy el ideólogo de conformar este grupo y cofundador del mismo en 2010. Me desempeño como director artístico y presidente de la Comisión directiva de la asociación civil Teatro Itinerante Paysandú (trámite en proceso en el MEC).

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Autónomo y autogestor artística y económicamente. No dependemos de nadie, más que de nosotros mismos para hacer lo que tanto nos gusta: teatro.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

Usando palabras de Lorca, como el arte mismo, "el teatro se debe imponer al público y no el público al teatro". Eso nos diferencia del otro teatro que piensa en la recaudación como objetivo de inversión comercial. En el teatro independiente nos jugamos. Retomo palabras de Lorca, al "arte por encima de todo".

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Por salud mental y espiritual practico una máxima "vivo por y para hacer teatro" y vivo mejor de cuando subsistía de otros trabajos "no artísticos". Y me lleva a estar actualizándome permanentemente en una continua formación en mi oficio de actor. Aunque tu pregunta es específica, la respuesta debería ser: "Vivir de tu profesión, de tu oficio".

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Me llevó muchos años aceptarme profesional del teatro (sobre todo viviendo en el interior), desde el momento que opté (primero reconocerme como tal) vivir para el teatro, es decir, vivir para mi oficio, mi profesión y haciéndolo desde el interior profundo, aunque no necesariamente el 100% de mis ingresos provengan del teatro. Es todo muy reciente para mí, pero desde que vivo para hacer teatro, estoy viviendo de él, trabajando en proyectos artísticos autogestionados, autofinanciados y sin perder la calidad artística, pensando en el país como una única región.

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

Depende de nosotros convencernos primero que lo nuestro es una profesión, un oficio que requiere (además de la consabida preparación, pasión, amor) una dedicación de tiempo completo, de la misma manera que se dedican a las demás profesiones. Esa sería la forma en que, el común de la sociedad, deje de considerar como un pasatiempo para los ratos libres el hacer teatro y que quienes lo hagamos profesionalmente, aunque no vivamos de él, vivir para hacer teatro. Allí radica la mayor diferencia…

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

La educación artística en nuestro país no es formal aún. Si bien la inclusión artística en primaria y en secundaria es un *plus*, sigue en debe a nivel terciario. Las escuelas y talleres de los teatros independientes aportan los estudios formales para encarar la profesión artística. Especialmente en el interior profundo son los espacios de formación para considerar al teatro como un oficio, como una profesión. Son necesarias. Indispensables, agregaría.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

Es un debe muy grande en el teatro nacional, pero más se percibe su ausencia pasando las fronteras del Río Santa Lucía. Existen dos libros que no deberían faltar en ninguna biblioteca del país: *Por los teatros del interior* (1993) y *El otro teatro uruguayo. Una historia para conocernos* (2011), ambos del dramaturgo, actor, e investigador sanducero Omar Ostuni. Desconozco otros más actuales. La investigación es importantísima considerando la realidad del teatro en el interior profundo, especialmente, porque se

confunde lo poco que se pueda investigar en Montevideo como "Nacional". Cada comunidad es distinta y las formas de hacer teatro también, especialmente saliendo de las ciudades capitales en cada departamento. Nos merecemos un trabajo de investigación actualizado y contemplando cada realidad sin generalizar.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

Se confunde teatro nacional con lo generado en Montevideo porque es lo que más se difunde y allí radica el principal error. Porque hasta en la denominación se hace la diferenciación al llamar teatro nacional (el que se hace en Montevideo) y teatro del interior al resto.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

El acceso a la formación y a la difusión.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Qué aspectos permitió ver con mayor claridad la crisis del teatro?

El teatro del interior viene en una etapa ascendente desde 1983 donde se empezó a gestar el nuevo movimiento teatral con los primeros Encuentros del Teatro del interior en Paysandú, que luego dieron paso a la conformación de la Asociación de Teatros del Interior (ATI) [en] 1986. Igual las distancias y las diferentes realidades de cada comunidad artística a veces dificulta, por las escasas posibilidades de formación y de generar continuidad en temporadas teatrales y mantener un elenco lo más cercano a lo estable. Pero se nota un crecimiento en las actividades teatrales, la conformación de nuevos grupos, a pesar [de] que no todos están en ATI, me consta que hay una gran movida teatral en el interior. La pandemia nos afectó porque generalmente los espacios donde presentamos nuestros trabajos son de reducida capacidad. Hay muy pocos grupos en el interior que tienen su propia sala independiente y el aforo no supera los ciento cincuenta o doscientos espectadores normalmente. La mayoría son espacios reducidos entre veinte y sesenta espectadores, más o menos. Esta crisis nos permite ver la necesidad que hay de contemplar al teatro no desde una única realidad centralizadora y capitalina. Creo que institucionalmente ATI, como una asociación de asociaciones, tiene una mirada más abarcativa porque contempla cada una de esas realidades de sus asociados en distintas localidades del interior del país.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

Sí, es una dicotomía por lo expresado en [la pregunta "¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?"], al considerar teatro nacional al que se hace en Montevideo-área metropolitana y al que está pasando el Río Santa Lucía se lo llama teatro del interior, por la tanto la división está desde la concepción y en la denominación. Hay prejuicios y autoprejuicios de uno y del otro lado hasta que se conoce lo que se hace. Creo que la diferencia se da por lo mencionado en la pregunta diez: el acceso a la formación y a la difusión. A veces se cree que todo lo bueno está en Montevideo, pero el teatro del interior viene demostrando con creces el nivel y calidad artística.

¿Considera que los Premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

Es valioso el reconocimiento, es un premio al teatro nacional, [al teatro] uruguayo, pero a mi entender triplica la división: premio Florencio al teatro uruguayo (al que se hace en Montevideo), premio Florencio al teatro del interior (cada 2 años en cada Bienal), y premio Florencio al teatro del interior (grupos del interior que en el año se presentan en Montevideo). De cualquier manera no me queda claro si incentiva lo que sí está claro que al menos hay un reconocimiento al trabajo, que, en definitiva, es lo valioso e importante.

¿Qué opinión le merece el hecho de que los [grupos de teatro] del interior que forman parte de ATI participen en los Premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué considera que esto sucede?

Si bien lo aclaré en la respuesta anterior la diferencia lo marca la denominación: Premio al teatro uruguayo, pero tiene una explicación muy clara. [Los Premios] Florencio [son] de la Asociación de críticos montevideanos aunque se denomina *del Uruguay* [(Asociación de críticos teatrales del Uruguay)]. Los críticos para nominar y premiar asisten solamente a las funciones realizadas en Montevideo. Para el interior al principio fueron menciones y años después se resolvió otorgar el premio Florencio a las obras que se presentan cada dos años en las bienales de teatro [del interior] [organizadas por] ATI en Paysandú, a la que asisten por lo menos dos jurados quienes nominan y finalmente premian en las diferentes categorías. Después con el [transcurso del] tiempo, como no

todos los grupos del interior están en ATI, y aquellos que frecuentemente del interior se presentan en Montevideo, se resolvió reconocer esa tercera categoría Premios [Florencio] al Teatro del Interior en Montevideo, así como existe un Florencio a las obras extranjeras que se presentan en la capital.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

Desde lo oficial, acercar la formación al interior y especialmente reconocer a los profesionales del interior que tienen la misma o más solvencia que algunos docentes montevideanos que son enviados a dictar talleres el interior, cuando hay excelentes profesionales en el interior mismo. Tendría que ser una política de Estado la formación tanto docente y artística en el interior.

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y departamental para acortar esta brecha?

Por el presupuesto asignado, tanto a nivel nacional como departamental, quedan en buenas intenciones, pero la accesibilidad a la formación y a la difusión de las distintas disciplinas artísticas los lleva a centralizar las acciones. Las localidades del interior profundo, a nivel nacional y departamental, siguen cada vez más alejadas de acceder con la misma o parecida frecuencia que en las capitales departamentales. Las políticas culturales de Estado, nacionales y departamentales, deben complementarse y tener una visión desde el lugar y no desde un escritorio.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al teatro independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

La ley no se ha aplicado todavía. Cuando se aplique podría responder a la pregunta. Lo que sí puedo decir que ley no tiene una distribución de recursos paritaria, el interior tiene la mitad de la población del país y, sin embargo, no se reparte en partes iguales entre Montevideo y el interior. Es mejor que nada sí, es cierto, es mejor que nada. Pero si el país y su población se distribuye entre Montevideo y el interior, los recursos no. Pero repito, es mejor que haber sido ignorados, aunque una ley para tener alcance nacional debe abarcar a todos y la distribución debería ser en partes iguales, Montevideo e interior, pero no es así. Este gobierno ha demostrado en el poco tiempo que lleva en el poder hacer poco por el teatro. Lo primero que tendría que hacer es poner en práctica la Ley [de] Teatro Independiente y considerar que los recursos al teatro y a las artes en

general se [dividen] en dos partes iguales (Montevideo e interior). El anterior [gobierno] que tuvo mejores intenciones de políticas culturales hizo lo mismo con la distribución de los recursos. Eso es algo que se debe corregir porque incrementa la diferencia entre Montevideo y el interior, entre el apoyo al teatro de Montevideo y el apoyo al teatro del interior, unos más, otros menos, si la mitad del país vive en el interior, los recursos deben ser divididos en partes iguales, mitad para la capital, mitad para el interior. Un hecho importante a destacar es el aporte económico a través de COFONTE tanto para infraestructura como para puesta en escena, justamente en este rubro no siempre fue así, pero desde el 2017 en adelante los grupos del interior que nos presentamos a puesta en escena fuimos apoyados. Veremos ahora cuando se ponga en práctica la Ley del Teatro Independiente el incremento en los apoyos.

TIP forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior?

Nuestro grupo fue creado para llevar el teatro al encuentro de los espectadores, por eso lo de *itinerante* [en el nombre del grupo]. En los barrios, en las localidades del interior, tanto en nuestro departamento como en departamentos del resto del país. Somos socios de ATI desde 2011 y fuimos fundados el 26 de setiembre de 2010. Tenemos el trámite de personería jurídica en curso. Desde nuestros orígenes hemos participado de Encuentros Internacionales realizados en nuestro país, al igual que encuentros regionales fuera de las actividades de ATI. También nos hemos presentado en Sala Verdi de Montevideo. Hemos asistido a talleres de perfeccionamiento que realiza el INAE y por medio de ATI hemos traído talleristas a nuestra ciudad [mediante] los Talleres de Formación Continua que cada dos años promueve ATI. Nuestro objetivo es ver al país como una única región y la aspiración es llegar a la mayor cantidad de localidades y ciudades del Uruguay. Con nuestros espectáculos nos hemos presentado en nueve departamentos y dieciséis localidades, además de las ciudades capitales visitadas. Difundiendo lo que hacemos y conociendo lo que los demás hacen es la forma de acortar esa brecha entre Montevideo e interior. La labor de ATI es fundamental, institucionalmente es la única asociación con personería jurídica en el interior y está en la Ley de Teatro [Independiente], lo cual es un logro de muchos años. La unión hace la fuerza, ATI nos agrupa y une por un objetivo común, perfeccionar nuestro oficio y obtener una visión institucional fuerte y unida que nos representa a nivel nacional.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

Los Encuentros regionales surgen como posibilidad de mostrar lo que hacemos entre grupos pertenecientes a ATI, encontrándonos durante tres días, conviviendo, viendo, aprendiendo. Y las bienales [son] la posibilidad de reencontrarnos, también durante días días, [es] la fiesta teatral de mayor permanencia en Uruguay (1983 encuentros anuales y desde 1987 en encuentros bienales). No existe al día de hoy otra fiesta del teatro uruguayo que se realice de manera ininterrumpida. Y aun así muchos en la capital no saben de su existencia. Un debe de ATI, pero también de los medios de difusión capitalinos que poco mencionan esta fiesta. Y los talleres de formación continua son una herramienta fundamental en nuestro crecimiento artístico.

¿Conoce el Teatro Eslabón de la ciudad de Canelones? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Teatro Eslabón es un referente indiscutido en el teatro nacional y para nosotros en el interior. Participan ininterrumpidamente desde 1986, donde se presentan por primera vez, clasificando para la primera Bienal de 1987 y desde entonces nunca han faltado a la cita. Personalmente es mi grupo referente y Leonel Dárdano uno de los mejores directores del país (sueño un día ser dirigido por él). El trabajo de Eslabón es de lo más creativo, innovador y usando al máximo los recursos actorales logrando exprimir los recursos técnicos donde menos es más. Es un teatro reescrito en las imágenes visuales y físicas donde los elementos escenográficos hasta los colores del vestuario hablan al igual que la luz, la música, el texto y el cuerpo de los actores. Puestas muy minimalistas y mágico porque los elementos se transforman en otros elementos.

¿Cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo?

Es excelente. Es la imagen de calidad del teatro uruguayo. No en vano nos ha representado a nivel internacional.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Sí, lo conozco, soy admirador de su trabajo. Creo que la continuidad lo ha enriquecido tanto personal como colectivamente transformándose en un sello de calidad indiscutida a nivel nacional e internacional. De haber estado en Montevideo, es decir, si Eslabón fuese un grupo montevideano, su proyección nacional e internacional sería mayor y no

le pongo duda estaría siendo invitado a dictar talleres y dirigir en muchos países del mundo.

¿TIP ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

No se han dado las condiciones para generar actividades con Eslabón, por un lado, nosotros somos muy nuevitos como grupo y ellos están en la cima del teatro uruguayo. Sin embargo, Leonel y los compañeros de Eslabón son personas muy generosas y la distancia geográfica pesa, porque nos vemos en las asambleas de ATI o cada dos años en los encuentros regionales y bienales. Con nuestro último trabajo (*El loco Julio*) habíamos conversado para coordinar funciones didácticas con estudiantes liceales de Canelones, pero la pandemia nos lo impidió. Para nuestro próximo trabajo aspiraremos a coordinar con tiempo presentaciones en su sala y porque no, en un futuro no muy lejano algún intercambio de experiencias, especialmente con Leonel, a quien, reitero, admiro mucho.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

La situación del teatro del interior no puede ser considerada como algo general porque cada grupo en su localidad vive una realidad muy diferente. Algunos con más recursos, salas, y experiencia y otros que venimos haciendo camino. Pero justamente el estar en ATI nos permite reconocernos hermanos con realidades distintas y muchas veces con los mismos problemas, la formación, la posibilidad de generar funciones en nuestras localidades, y la escasa posibilidad de giras regionales, porque aunque parezca mentira, todos los caminos conducen a Montevideo, aún en pleno siglo XXI. Para ir a muchos lugares del interior tenemos primero que llegar a la capital del país o existen muy pocas frecuencias de ómnibus para trasladarnos. Nuestras diferencias y realidades nos deben fortalecer y enriquecer para luchar unidos por el teatro como única bandera. Espero te sirva a los efectos solicitados. Un gusto y a las órdenes. Muchos éxitos con tu trabajo.

Muchas gracias

8.10.6.8. Entrevista a Estela Golovchenko

Profesión, formación y cargo: dramaturga, actriz, productora y docente teatral del Teatro Sin Fogón

Fecha: 11 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo de Teatro Sin Fogón y Teatro Eslabón. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar. Golovchenko envió a la entrevistadora, a modo de información complementaria, dos publicaciones de su autoría: "El hermano menor. El teatro fuera de Montevideo" y "Teatro interior".

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Desde qué año es miembro en [Teatro] Sin Fogón? ¿Qué cargo o rol desempeña?

[Desde] 1986. [Soy] actriz, docente teatral, productora, diseñadora de iluminación, vestuario y escenografía, operadora de sonido e iluminación, diseñadora gráfica, acomodadora y auxiliar de limpieza.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

No depender de nadie ni casarse con nadie.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

Ni lo uno ni lo otro. Hay teatro independiente comercial y hay teatro comercial independiente. No se trata ni de pureza ni de valor artístico, se trata de objetivos.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Significa ser responsable con los [compañeros, compañeras] y con el público.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

No, ni siendo gasolero (en el sentido de gastar poco y consumir menos).

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

Se respeta y se valora, aunque no por los medios de comunicación. No nos podemos quejar en ese contexto. Somos profetas en nuestra tierra.

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

Mucho. Porque el teatro es un arte colectivo y como tal, crea solidaridad y tolerancia. Pero, sobre todo, desmitifica el concepto del error. En el teatro, el error es el estímulo para la creación, el puente para la búsqueda y no una excusa para la frustración.

Dada su profesión de docente teatral, ¿cuál es la importancia de enseñar arte?

Creo haber respondido.

En las instituciones de educación formal (escuela, liceo, universidad), ¿considera que el arte está debidamente representado? Si no es así, ¿por qué?

Soy docente del Bachillerato "Artístico" desde el año en que se instauró (2007). Se ha avanzado mucho, por cierto. Sin embargo, aún hoy, hay muchos prejuicios en los padres, en los estudiantes y, lo que es peor, en los propios docentes. Creo que hay que (in) resistir en el arte para [todos y todas] y no discriminar en orientaciones, como si fuéramos islas.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

Son escasos. Sería importante investigar por qué hay un teatro mal llamado *del interior* y otro *de Montevideo*. Esta clasificación no apela a ningún tipo de criterio estético, ni formal, sino exclusivamente geográfico.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

Las políticas culturales no han sido suficientes para afianzar este concepto.

¿Cuál es la situación del teatro independiente del interior? ¿Y previo a la pandemia? ¿Qué aspectos permitió ver con mayor claridad la crisis del teatro?

Diversa, heterogénea. Igual. Las crisis traen cosas buenas para el arte. Porque el arte es resistencia. Habrá que esperar.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo? ¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

La principal diferencia es la nomenclatura. Por lo demás, iguales. La dicotomía existe en la medida en que nos sintamos dicotómicos. [Te recomiendo leer] el artículo "El hermano mayor", creo que responde bastante esta cuestión.

¿Considera que los premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

Los premios estimulan a veces. Otras veces frustran. Depende de cada uno.

¿Qué opinión les merece el hecho de que los teatros del interior que forman parte de ATI participen en los premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

No hay un Premio Florencio Nacional. Hay uno para Montevideo y otro para el interior. Sucede porque no nos hemos atrevido a romper con ese estereotipo cultural.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

Celebrando un gran Festival de Teatro Nacional. O varios.

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y departamental para acortar esta brecha?

Intercambios, idas y vueltas.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]?

Escasa

¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al teatro independiente?

Escaso

¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

No

[Teatro] Sin Fogón forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior?

Encuentros regionales, bienales, cursos, clínicas, talleres y tutorías.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

El valor que tiene es el encuentro. Vernos, intercambiar, conversar, adquirir consciencia de dónde estamos parados con relación al otro.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Los conozco, los respeto, los admiro, los quiero. Son profesionales. Los destaca el amor y la dedicación por lo que hacen.

¿Cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Cuál es su imagen en el departamento de Canelones? ¿En el interior? ¿Y en Montevideo?

Son un referente de coherencia tanto en el teatro nacional como el internacional.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Lo conozco, lo respeto, lo admiro, lo quiero. Es excelente director y mejor persona. No puedo pensar en el Eslabón sin su impacto, discreto pero incisivo, en la trayectoria del grupo.

¿[Teatro] Sin Fogón ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

Tuve la suerte de dirigir el elenco hace muchos años. Hemos presentado espectáculos en su sala. Somos hermanos.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

Creo que el material que te hice llegar lo desarrolla bastante. Muchas gracias por la oportunidad. Abrazo y gracias.

Muchas gracias por sus respuestas

8.10.6.9. Entrevista a Roberto Buschiazz

Profesión, formación y cargo: director y fundador del grupo Teatro Sin Fogón

Fecha: 5 de enero de 2021

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro independiente*, conocer las características del teatro del interior y el vínculo del Teatro Sin Fogón y Teatro Eslabón. El entrevistado se mostró amable y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Desde qué año es miembro en [Teatro] Sin Fogón? ¿Qué cargo o rol desempeña?

Fundador en el año 1986. [Actualmente soy el] director.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

No depender del Estado en lo económico, no depender sólo del gusto del público.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro" o más "valioso", artísticamente hablando, [o no necesariamente]?

[El teatro independiente] no realiza su programación pensando en lo que va [a] rendir económicamente, sino en el gusto del grupo por valorar el riesgo, la creatividad.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

En el interior del país, en teatro, ser profesional quiere decir amar mucho lo que se hace sin esperar demasiado [a cambio].

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas?

Vale respuesta con un ejemplo: si tenés un éxito teatral en EEUU, podés volverte millonario. Si tenés un éxito en Europa, capaz vivís toda la vida del mismo. Si tenés un éxito en Buenos Aires, quizás compres apartamento. Si lo tenés en Montevideo, pagás unos meses de alquiler. Pero si lo tenés en pueblo chico, seguro [de] que después de la función el grupo paga la pizza y el refresco.

¿Cómo se concibe al artista en Uruguay? ¿Es valorado? ¿Cómo lo tratan en su lugar de origen? ¿Y en otras ciudades del interior? ¿Y en Montevideo?

Depende del nivel ideológico, social, cultural. En lo personal siento ser valorado por artistas a los cuales valoro. Esto en todo el país.

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones de educación formal, ¿[considera] que aportan valor? ¿Por qué?

Es común. Aportan valor cuando se hacen con dedicación y mostrando que el arte se puede conjugar desde ideas diferentes.

¿Qué estudios, informes o publicaciones existen sobre el teatro en el interior? ¿Considera que son profundos o actualizados? De no ser así, ¿por qué sería importante investigar?

Existen, pero no los suficientes ni profundos.

¿Se puede hablar de un teatro nacional en Uruguay? ¿Existe?

Existe un teatro nacional con dificultades, con contradicciones profundas, pero con artistas que, a pesar de todo, hacen teatro.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

De mirarse en el espejo. Montevideo tiene más posibilidad de verse y crecer. En el interior hacer teatro tiene varios inconvenientes, el lugar físico, la cantidad de artistas

dispuestos, el hecho que los jóvenes emigran a la capital. Así y todo muchos resisten. Aún en pandemia nuestro grupo estrenó cuatro espectáculos en el 2020.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen (desde el interior hacia Montevideo y viceversa)?

Hay a favor y en contra. En el caso personal mamé de joven las obras que vi en la capital y me enriquecieron en lo que hoy realizo en las puestas. Ojalá cada vez más los ojos capitalinos miren para afuera, hay cosas que se pueden ver.

¿Considera que los premios Florencio incentivan a mejorar la producción o refuerzan las diferencias entre teatro montevideano y del interior?

En general parece que el ser humano necesita estímulos para producir y mostrar sus realizaciones. Los premios van por ese lado.

¿Qué opinión les merece el hecho de que los teatros del interior que forman parte de ATI participen en los premios Florencio cada dos años y lo hagan en categorías diferentes a los teatros montevideanos? ¿Por qué consideran que esto sucede?

Pienso que porque en ATI, los encuentros que realizamos suceden cada dos años.

¿De qué forma puede acortarse la brecha, en su opinión, entre el teatro montevideano y el del interior?

En la disposición interna de vernos como hacedores todos de la cultura teatral del país.

¿Qué políticas y acciones lleva a cabo el gobierno nacional y departamental para acortar esta brecha?

El [gobierno nacional] realiza tímidas acciones, aún en este marco sanitario que estamos viviendo. En lo departamental recién se para en la cancha, veremos.

¿Qué aplicación tiene actualmente la Ley de Teatro Independiente de 2019 [(Ley N.º 19.821)]? ¿Cómo es el apoyo del gobierno nacional y departamental al teatro independiente? ¿Considera que el teatro es valorado por el gobierno cómo se debería?

Siempre hay lugar para más. Todos lo estamos deseando, de distintos colores, que se valore y se concrete.

[Teatro] Sin Fogón forma parte de ATI, ¿qué actividades lleva adelante ATI para fomentar el conocimiento y unión entre los grupos del interior y disminuir la brecha Montevideo-interior?

Estando dentro, uno ve el esfuerzo y dedicación de mucha gente. Reuniones, encuentros, talleres, tutorías.

¿Cuál es la importancia de los encuentros regionales y las bienales de [teatros] del interior? ¿Qué valor tienen dichos encuentros y los talleres que allí se dictan?

Constituyen la posibilidad de "encontrarnos", ver nuestros aciertos y errores, saber qué diferentes estilos y estéticas transitamos. Ojalá que el crecimiento sea más profundo y exponencial en poco tiempo.

¿Conoce el Teatro Eslabón? ¿Qué opinión le merece su trabajo? ¿Qué los destaca?

Desde sus inicios Eslabón fue un puntal en el interior. La mayoría de sus trabajos revelan una profunda búsqueda creativa.

¿Cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Cuál es su imagen en el departamento de Canelones? ¿En el interior? ¿Y en Montevideo?

En el interior, la máxima. Seguro es conocido en el ambiente teatral capitalino.

¿Conoce a Leonel Dárdano, el director artístico de Eslabón? ¿Cuál considera que es la importancia de su figura en Eslabón? ¿Qué impacto tienen en los demás integrantes?

Su calidad artística trasciende a su grupo y es espejo al que varios miramos.

¿[Teatro] Sin Fogón ha realizado actividades con Eslabón o ha presentado obras en la sala de Eslabón?

Sí, varias veces hemos tenido ese honor, nosotros gustosos de mostrarnos en ese lugar tan querido.

¿Le gustaría comentar algo más que permita conocer la situación del teatro del interior?

Que la próxima entrevista, podamos decir, estamos contentos con lo que hicimos. Saludos y espero que sirva.

Muchas gracias, saludos

8.10.7. Entrevistas a otros actores del sector de actividad

8.10.7.1. Entrevista a Roger Mirza

Profesión, formación y cargo: Doctor en Teoría e Historia de las Artes (Universidad de Buenos Aires), docente del Departamento de Teoría y Metodología Literarias y coordinador de la Maestría en Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República

Fecha: 16 de junio de 2020

Formato: virtual (videollamada)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de teatro independiente, y conocer las características del teatro independiente uruguayo y del teatro del interior. El entrevistado se mostró cómodo y entusiasmado, permaneció sentado en la biblioteca de su hogar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. Junto al entrevistado se decidió coordinar un encuentro a través de la plataforma Zoom.

Cabe destacar que se entrevistó virtualmente a Mirza el 20 de mayo de 2020, pero debido a desperfectos técnicos con el audio no se logró transcribir y fue necesario repetir la entrevista. Dada la situación anteriormente descripta Mirza solicitó las preguntas previo al encuentro para preparar las respuestas y economizar el tiempo. Las preguntas enviadas fueron: ¿Cómo definiría el teatro independiente?; ¿Cuál es la situación actual del teatro del interior?; El teatro independiente generalmente es no profesional (es decir, sus integrantes no viven económicamente de la actividad), ¿considera que ello condiciona la calidad de los productos artísticos?; ¿Cuál es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema teatral uruguayo? ¿Y en el exterior del país?; Como crítico de teatro, ¿cuál es el valor artístico de Teatro Eslabón? ¿En qué se destaca?; ¿Cuál es la importancia de la formación de públicos en las artes escénicas?

¿Cómo surge el teatro independiente en Uruguay?

En primer lugar te diría que la palabra *independient*e puede ser la clave allí, ¿no? Independiente en su nacimiento, hay toda una declaración de los teatristas que se juntaron para formar esa especie de grupo de teatro independiente, de formación de teatro independiente. Que es independencia de lo económico, en primer lugar pero también de lo ideológico y de lo político. Es decir, el arte más allá de las posiciones políticas, ideológicas y más allá de las finalidades económicas. Que por supuesto no

pueden sobrevivir si no fuera por algún sustento, algún apoyo económico, pero en sus orígenes casi todos los integrantes del teatro independiente, pasando desde los utileros hasta los directores y actores, eran gente que trabajaba de día y hacía teatro de noche. Es decir, era una especie de uso del tiempo extra que tenían, del tiempo libre, para hacer teatro, vocacionales absolutos. Y una de las primeras cosas que se planteó era que no tenían suficiente experiencia y formación para eso, había algún egresado de la EMAD, pero generalmente los egresados de la EMAD se quedaban en el ámbito del teatro profesional o de la Comedia Nacional. Sin embargo, muchos que empezaron a hacer teatro independiente se anotaron en la EMAD para poder fortalecer su formación. Y empezaron a aparecer también escuelas de teatro de los grupos independientes más grandes: Teatro El Galpón, Teatro Circular, Teatro Del Pueblo, tenían también clases, reuniones, grupos de estudio para poder perfeccionar, de alguna manera, ese arte. Al principio era una cosa muy aficionada y poco a poco empezaron a tener cada vez mayor fuerza. Claramente te diría que a mediados [del] siglo [XX], por los años 50, el teatro independiente ya tenía un perfil propio, una cierta calidad, y fue mejorando, fue mejorando cada vez más en la medida en que el público además asistía al teatro independiente porque se hacía en general en salas no muy grandes y con gente que tenía formación de otros lados y que elegía un repertorio más conectado por un lado con la calidad, por supuesto, pero también con la realidad contextual y a partir de mediados de siglo [(siglo XX)], comenzaron a aparecer los primeros grandes éxitos del teatro. Hay una obra, que no me acuerdo ahora, en *La historia del teatro independiente*[829] de Pignataro [Calero] está. Un éxito en el año 56 que se supera decenas de miles de espectadores, lo cual era absolutamente inaudito. Espectáculos de teatro independiente no profesional que lograra atraer a tanta gente. A medida que fueron [transcurriendo los años] empezaron a mejorar naturalmente todo lo que tenía que ver con la puesta en escena, empezaron a aparecer escenógrafos... se empezaron a especializar también [en] lo técnico, no solamente los actores. Lo mismo que los directores. De modo que fue todo un proceso, pero ahí sí te recomiendo que leas el libro [de] Pignataro [Calero] que se llama [*El*] *teatro independiente* [*uruguayo*] y ahí podés completar, digamos, los datos con mayor precisión sobre los grandes éxitos. Inmediatamente tú pasás a la pregunta situación actual, y entonces ahí hay un puente enorme ahí. Un puente [que] abarca 70

[829] No existe libro de Pignataro Calero con tal nombre. El entrevistado pudo referirse a *El teatro independiente uruguayo* (1968) o *La aventura del teatro independiente* (1997), pero se desconoce su intención.

años. Si te digo que en los años 50 [(1950)] ya el teatro independiente estaba cobrando fuerza y se puede decir que en 56 [se llevó a cabo] una de las obras que convocó a más público en esa década y marcó de algún modo un hito, ¿verdad? Y ese teatro, en el período que va del 57, pongamos 58, cuando empieza alguna movilización política por el cambio de gobierno, cuando entran los blancos [(Partido Nacional)] después de muchas décadas, ganan los blancos las elecciones en el 58, eso marca un período de mucho combate ideológico, político-ideológico. Porque los blancos proponen digamos una política diferente y naturalmente hay resistencia colorada [(Partido Colorado)] que recupera el gobierno doce años después, en el 60 y algo, 68, por ahí. No, 67, creo que es. Entre el 66 y el 67 vuelven los colorados [(Partido Colorado)] al poder y los años 60 son de una intensificación en todos [los ámbitos], de la importancia de la formación, de la cultura, de las artes especialmente, ¿no? Y en el teatro. Son años en los que ya los primeros actores, directores, escenógrafos, etcétera, músicos, tienen más experiencia, fueron aprendiendo sobre las tablas y con el apoyo del público, que evidentemente el público respaldó enormemente. Porque ya en esa época, en los años 60, el Teatro Circular tenía su escuela, el Teatro El Galpón tenía su escuela. Es decir, que formaron sus propias escuelas. Era un teatro además que no dependía oficialmente de una subvención del Estado, como en cambio pasa con casi todos los teatros oficiales del mundo, ¿verdad? Ese era un teatro... y que se oponía, por lo tanto, a la Comedia Nacional. En realidad no se podría notar grandes diferencias entre el teatro independiente en su conjunto y la Comedia Nacional, quizás un mayor profesionalismo, eso sin lugar a dudas. Y también mayores recursos y también salas naturalmente más generosas y más grandes. Todavía [Teatro] El Galpón no había construido su nueva sala, recién la va a inaugurar justamente en esos años, 67, 68, [Teatro] El Galpón inaugura la sala “18 de Julio” y va a tener varios éxitos, uno tras otro. Hasta ese momento eran salas chicas, pero ya tenía su público, ya había formado su público y también había formado un repertorio. Y un repertorio elegido de acuerdo a las necesidades contemporáneas y no a las necesidades que podía tener una Comedia Nacional que de algún modo tiene obligaciones con los actores propios, con los autores clásicos, con los grandes temas y los grandes textos. Mientras que el teatro independiente estaba más cercano a la realidad contemporánea y a las diversidades de esa realidad. Y por eso también atrapó un público muy especial, la verdad que estaba claramente identificado con la necesidad de mostrar la situación presente social, política, económica. Es decir, en ese sentido... por supuesto que la Comedia Nacional

también lo hacía. Hay una cosa que también no hay forzar, había una comunicación permanente entre la Comedia Nacional y los teatros independientes. Muchos directores reconocidos en el teatro independiente eran contratados e invitados a dirigir al elenco oficial. Y muchos actores pasaban también de uno al otro. Muchos actores del teatro independiente se formaron, por ejemplo, en la escuela de la EMAD, la Escuela Municipal, Multidisciplinar [actualmente], de Arte Dramático, que funcionaba en la sede, en algunos de los espacios del Teatro Solís y donde se formaron muchos de los actores. Los primeros egresados de esa escuela, parte de ellos dirigidos por Margarita Xirgu [(actriz y directora de teatro española-uruguaya)], pasaron a la Comedia Nacional. De modo que ahí había como vasos comunicantes, puentes permanentes y no había una oposición. Quizás había un público que estaba más inclinado a mirar los espectáculos de la Comedia Nacional porque era como oficial, tradicional. Sin embargo, muchos directores del teatro independiente fueron invitados a hacer un teatro nada tradicional y nada oficial. Hicieron Brecht, hicieron una cantidad de obras absolutamente contemporáneas y de compromiso político e ideológico muy fuerte con la Comedia Nacional, también. Entonces, diría que ese crecimiento convirtió gradualmente a los actores del teatro independiente también en profesionales. No porque vivieran eso, sino el rigor con el que hacían era equivalente a un teatro profesional y además por [el] entrenamiento que habían tenido ya los actores y los directores de teatro independiente. Ya te digo, muchos se formaron en escuelas de teatro, pero además por las propias escuelas que el teatro independiente creó. De modo que ahí tenés como una especie de crecimiento formidable que el interior siguió con mayor lentitud. Había salas en el interior, pero no tenían una ocupación permanente, salas que se abrían para cuando había alguna gira de la Comedia Nacional o de algún grupo y algunos pequeños grupos se formaron en el interior. En ese sentido, te diría que el Teatro Eslabón… No tengo la fecha exacta, pero eso lo podés averiguar en qué [año] fue fundado el Teatro Eslabón.

En el [año] 84 [(1984)].

84, ¿verdad? Fijate que el 84 es después de la dictadura. Es decir, que hay como una especie de retardo con respecto al nacimiento de los teatros independientes en los años 40, ¿verdad? Y El Teatro Eslabón además, ya podemos entrar concretamente en el Teatro Eslabón, tenía la exigencia siempre de la mayor calidad posible. Se formaron sí como aficionados, pero poco a poco por la constancia, por la continuidad del trabajo y por el rigor con el que hacían sus puestas en escena, se puede decir que hasta donde se

puede era un teatro profesional. Tenía su escuela, tenía su sala, tenía un director estable y actores estables que se habían formado. Y además, cuando aparecieron los concursos del teatro del interior obtuvieron una cantidad, no sé si tenés esa especie de... estoy en internet y hay no sé si te sirve que te lo mande, una lista de Teatro Eslabón de todas las obras que hizo, ¿lo tienes?

Lo tengo armado

Exacto, todo eso. Ahí ves tú que hay una cantidad de premios y además una participación. En esa época [yo] dirigía la Muestra Internacional, no, participaba en... La Asociación de críticos [teatrales del Uruguay] había inventado la Muestra Internacional de Teatro y yo participaba en eso. Y miro la lista y desde la tercera muestra aparece siempre con participación el Teatro Eslabón. A veces con premios, a veces con nominaciones. Lo mismo que en los Florencios [(premios Florencio)], en mi época de crítica inventamos los [premios] Florencio para el teatro del interior, y Florencios de teatro [(premios Florencio)] yendo a verlos o a veces cuando venían de invitados a Montevideo a alguna sala. Entonces, también la oposición interior-capital se suavizó. No se eliminó porque es muy distinto ¿verdad? En la cantidad de público que puede respaldar un teatro de Montevideo y la cantidad de público que puede haber en el interior. Vos sabés que en Francia, por ejemplo, me decía un crítico amigo, ellos siempre tienen el financiamiento del Estado para el teatro. Para los franceses y para muchos europeos es una obligación natural. Financian los teatros independientes también. Y me decía un pueblo de menos de cien mil no lo consideraban para invertir en una creación de un grupo independiente o de una sala, o las dos cosas. Porque les parecía que para que tuviera cierta calidad, un mínimo de calidad, era necesario un mínimo de habitantes, para que haya una selección exigente y que pueda haber realmente un teatro de calidad. En realidad, no sé cuántos [habitantes] tiene Canelones, pero muchos teatros del interior nacieron en pueblos muchos más chicos.

No, no llega a cien mil habitantes.

No sé si llega a los cien mil habitantes... Creo que no. Pero de todos modos sería la ciudad del interior que más se acercaría. Y ojo porque los integrantes [de] Teatro Eslabón no son montevideanos que viajan, trabajan y viven en Canelones, y tiene su sede en Canelones. Quiere decir que claramente es un teatro surgido a partir de Canelones. Ahora, veamos, ¿eso lo convierte en profesional a su vez? Bueno, en cierto modo importa la continuidad, no solamente los premios porque los premios de repente son escasos, teniendo en cuenta la cantidad de años del 84 [(1984)] hasta acá, ¿no? Son

casi 40 años, son 36 años. Sin embargo, aparece la continuidad, la oferta de espectáculos anualmente nuevos y también las giras que han hecho no solo Montevideo, han venido varias veces a Montevideo y han obtenido premios en Montevideo. Ahí tenés la lista de premios, ¿verdad? Y también está la exigencia de sus integrantes que empieza por su director. Claramente ahí el director tiene un grado de exigencia que tiene que ver, no solamente con la selección de las obras sino también con el modo de montaje, y ahí importa muchísimo la formación de un público. De alguna manera, esa continuidad le permitió al Teatro Eslabón ser más exigente con los espectáculos. La formación del público también se apoya en la creación de escuelas y ellos tienen talleres para teatro. No sé si se podría hablar de una escuela de teatro de Teatro Eslabón pero tienen talleres de teatro y ahí surgen los nuevos y eso es muy importante para la continuidad del grupo y para el aprendizaje. Además participaba en todos los bienales del interior. Y esa participación en los bienales del interior le dio mucho peso digamos en la continuidad del grupo y obtuvieron premios, premios Florencio por espectáculos presentados en Montevideo y que fueron reconocidos como Mejor Espectáculo del Interior en Montevideo y premios también en la Bienal de Paysandú [(Bienal de Teatros del Interior)], donde siempre obtenían primer premio, segundo premio en los diferentes rubros. Que esa fue otra creación de la Asociación de críticos [teatrales del Uruguay] que fue muy importante para estimular, apoyar el teatro del interior. Y aparecen también los festivales, ¿verdad? Festivales Cono-Sur, Muestra Internacional del Teatro y participaba el teatro del interior en esas muestras que inventaron los críticos y fueron muchas, muchas muestras. No me acuerdo exactamente el número, pero hubo una sucesión de Muestras que al principio era casi cada año, ¿verdad? Cada dos años, que se mantuvo [en los años]. Lo mismo que los festivales del Cono-Sur, festivales regionales y asistían. Tengo aquí: [(mientras lee un listado impreso que tenía a su lado)] Festival [Internacional de Teatro] de Pelotas, varias veces con premios, ¿no? Y tengo, por otro lado, el recuerdo de los premios de los espectáculos mejores [de] Teatro Eslabón en Montevideo y ahí voy a mencionarte algunos que te muestran un poquito ahora lo que tiene que ver con la estética. Porque tú ahí hablás del valor artístico. El valor artístico tiene por un lado, dos vertientes, por un lado es la crítica y el rigor con que se forman y con que se producen los espectáculos, el rigor para los actores y el rigor para la puesta en escena. Fijate lo complejo del teatro por eso ya se habla de un arte total incluye músicos, escenógrafos, artes plásticas pero también naturalmente actorales y además texto. De modo que es un arte total que implica, y por eso que tiene mucho atractivo, e

implica diferentes especializaciones y todas muy importantes. Una pésima escenografía puede destruir el mejor espectáculo. Lo mismo pasa con la música, lo mismo pasa con la actuación de los actores, control del cuerpo que es cada vez más importante, entonces la formación del cuerpo del actor. Y la importancia de la dirección, porque puede haber un magnífico texto, muy buenos actores y una dirección que te desorienta en lugar de concentrar todo eso y aprovecharlo para hacer un teatro de calidad. Y en ese sentido te diría que el Teatro Eslabón ya se merece el título de teatro profesional desde hace tiempo. Y repito, no en el sentido de que vivan de eso los actores, sino en el sentido de que tiene el nivel de calidad que se le puede exigir a un teatro profesional. Eso es lo importante. Y si no morimos nosotros porque muy pocos pueden vivir del teatro, te diría salvo los de la Comedia Nacional todo el teatro independiente, incluyendo el de Montevideo, está integrado por actores, directores, escenógrafos, etcétera que no vienen de esto, que no viven del teatro, pero que han logrado un teatro de calidad equiparable más profesional que se pueda creer. Y no es un fenómeno asilado porque en Argentina pasaba lo mismo, en Chile pasa lo mismo, en Brasil pasa lo mismo, ¿no? Eso fue como un crecimiento enorme que le dio al teatro la existencia de grupos independientes. Voy a mencionar [algunos espectáculos] para que veas lo que de repente el público recuerde. Porque claramente esos espectáculos, como pasa siempre con el teatro, te dan un año, dos en todo caso, si tienen un éxito total, y después desaparecen, a pesar de los premios. Uno de ellos fue *Woyzeck* en el 97, inolvidable. Lo mismo que *Marat Sade*, dos espectáculos inolvidables hechos por el Teatro Eslabón que tuvieron varios premios y que además eran de un rigor en la puesta en escena que mereció invitaciones a festivales, mereció invitaciones incluso a lugares alejados, no solamente en América del Sur. Y no voy a enumerar porque ahí tenés la lista, ¿no? Porque son dos autores traducidos, ¿verdad? Del teatro alemán. Pero tenemos también autores uruguayos que han recibido premios y tuvieron enormes éxitos. Una obra de Maggi: *Un cuervo en la madrugada* en el 88 tuvo un enorme éxito. Fijate que los éxitos aparecen más tempranamente con obras uruguayas o latinoamericanas, porque ahí me aparece *El lugar* de Gorostiza, *Decir sí* de Gambaro y *La casa vieja* de Paredes, en el año 86, 87. Todos esos años 86, 87, 88 que, de alguna manera, dialogan mejor y más fácilmente con el público uruguayo, ¿verdad? Porque es nuestra, es nuestro contexto. La diferencia entre Montevideo-Buenos Aires no es tan grande para no reconocerse continuamente en ese mismo teatro. Pero lo que tiene que ver también con el estilo, ahí aparece otra cosa: yo siempre le señalo al director que se nota su formación plástica, su formación estética,

claramente... Bueno, él es fotógrafo y tiene una cantidad de preocupaciones que tiene que ver con la escenografía, la puesta en escena, las artes plásticas, y en ese sentido te diría que cualquiera de esas obras *Woyzeck*, *Marat Sade*, pero también *Interrogatorio en Elsinore* que es de Varela, aquí tenemos también *La casa vieja* de Paredes, *Decir sí* de Gambaro, todas estas obras tienen una puesta en escena notablemente, *Marat Sade* y *Woyzeck* [sobre todo], tienen una puesta en escena donde hay una calidad estética, una estética formal que los puede comparar con los mejores teatros de Montevideo y naturalmente podía decir que del Río de la Plata. Es un teatro, ¿profesional o no es profesional? ¡Sin lugar a duda que lo es! Y el rigor también va por otro lado porque está muy atento, el director, está muy atento a las innovaciones y a las propuestas del teatro contemporáneo como, por ejemplo, podría ser a Leonel le importaba muchísimo el modelo de [Eugenio] Barba, por ejemplo. Teatro que está apoyado fuertemente en la relación cuerpo, imagen, palabra y no tanto en la construcción de anécdota, etcétera. Es decir, por supuesto que muchísimas de las obras de más éxito de Teatro Eslabón están apoyadas en fuertes textos, ¿no? [La obra] *Woyzeck* es un gran texto, lo mismo que *Marat Sade* y algún otro, pero el modo de plantearse la puesta en escena y el modelo que tiene para él... Bueno, cuando vino Barba la última vez, vino invitado por el Teatro Eslabón de modo que ahí hay como una conexión. Evidentemente Barba no hubiera venido si Leonel no se hubiese puesto en contacto con él de algún modo. Se nota en la dirección una especie de diálogo con un tiempo de teatro más performativo, para llamarlo de alguna manera. Es decir, él jerarquiza también, no solamente el texto, sino también lo que tiene que ver con el espacio, lo que tiene que ver con el cuerpo del actor, la expresividad corporal tanto como la palabra. La imagen los mitos, eso es un poco la puesta de Barba y de muchos otros, ¿verdad? Barba fue el discípulo de [Jerzy] Grotowski [(director y teórico teatral polaco)], solamente Grotowski terminó encerrado haciendo obras exclusivamente como si fuera una especie de monasterio, en un convento, ¿no? Convirtió el teatro en una especie de religión. Barba en ese sentido es más estético y lo que ha hecho es sí generalizar enormemente la presencia física corporal del actor y también de los objetos que allí aparecen, que no hay que reconstruir un modelo de, yo qué sé, habitación, casa, calle o esquina, etcétera. No, lo que hay que tomar en cuenta es [que] cada uno de los objetos que aparecen tengan su justificación y que responda a una especie de concierto colectivo, de elementos plásticos. Pero también la luz y también el cuerpo del actor, o sea, ahí vemos cómo juega permanente y eso te diría que ya permanente el teatro contemporáneo, o incluso si está haciendo

Shakespeare, está pensando en eso. Hay como una valoración de lo plástico y de lo musical también y del cuerpo del actor, que no era tan fuerte. Ya que no depende exclusivamente del texto. Por supuesto que el actor que no sepa decir su texto va a destruir lo que sea, por mejor plástica que haya en la obra, pero eso pasa a ser un ingrediente más y yo te digo que en eso hay que reconocerle a Leonel que su sentido plástico, con su mirada de fotógrafo además porque él es profesionalmente también fotógrafo, ha incidido mucho en el éxito de muchas de sus obras. Es un lenguaje contemporáneo. Es un lenguaje que pasó la barrera de la mitad del siglo XX para adoptar las propuestas de todos los artistas entre los cuales estaba [Jerzy] Grotowski, Barba, por supuesto, pero también a su modo con Medielhome, [Bertolt] Bretch [(dramaturgo y poeta alemán)]. Bretch es de otro tipo. Pero que incorporaron todos los aspectos plásticos del espectáculo y [Tadeusz] Kantor que habla, Kantor es un escenógrafo y es un artista plástico [polaco], en primer lugar, y el teatro pasa a ser un modo de expresión a partir de su mirada plástica que es lo predominante. No sé si has visto alguna obra de Kantor.

No

Te recomiendo la última *Que revienten los artistas*, está grabada esa obra y es formidable para que veas un poquito lo que es un espectáculo dónde lo visual, lo plástico, el movimiento los cuerpos, etcétera, está al mismo nivel que las palabras.

Estuvo hablando bastante de las artes escénicas, y un poco lo hablamos en la entrevista pasada: ¿por qué considera que se premian a los teatros del interior en los [Premios Florencio] cada dos años y no anualmente?

Es muy sencillo, es un problema de cantidad. Es un problema de cantidad. Así como los franceses piensan que en una ciudad de menos de cien mil habitantes no vale la pena montar un espectáculo porque si no el rigor de la selección no permitiría hacer buenos espectáculos, porque no hay suficiente materia, no hay suficiente materia dónde buscar, por la misma razón en la frecuencia y la calidad del teatro del interior no permite que todos los años podamos dar primeros premios serios. Es decir, que respondan, para no tener una conducta un poco paternalista con el interior, está bien ayudar y apoyar, pero no se puede tampoco transformar los premios en un estímulo y nada más. El aspecto de estímulo lo tomamos en cuenta los críticos en cada una de las reuniones para los Florencios [(Premios Florencio)]. Ahora hace tiempo que soy *full time* en la universidad por lo menos hasta hace poco y no podía seguir haciendo crítica, pero durante más de quince años fui crítico de manera sostenida, veía todo lo que había para ver y yo te diría

que ahí era muy importante el rigor y que el premio no fuera un consuelo, un estímulo solamente, [sino] que fuera un reconocimiento a cierto rigor. Entonces, teniendo en cuenta eso y teniendo en cuenta también la posibilidad de creación del interior, ¿cuántos grupos en el interior presentan espectáculos anualmente en la cantidad suficiente para hacer una buena selección? En Montevideo en la época, en las épocas que trabajaba, a partir del 79 [(1979)] hasta el 90 [(1990)] y algo, 92 [(1992)], 92 [(1992)], 93 [(1993)] que ejercía la crítica, en realidad había... llegó hacia fin de siglo [(siglo XX)], llegó a haber cien espectáculos por año y más todavía, ¿en qué ciudad del interior se llaga a ese número? Dos, tres, cuatro, no llegan a la decena ni a la docena, entonces no hay suficiente selección y tampoco, naturalmente, tampoco hay tantos medios ni tantas personas para poder generar un espectáculo. De ese modo lo que hacíamos entonces era permitirnos un pequeño mayor rigor que si fuera anual, para que haya mayor competencia, digamos. Es esa la razón. No es porque queremos considerar en menos al teatro del interior, sino porque hay razones subjetivas, no hay suficiente población como para justificar un premio anual. Además, no te olvides que los Florencios [(Premios Florencio)] son más de catroce categorías, entonces teníamos que declarar un desierto muchas de ellas, porque además no en todos los pueblos del interior ni en todas las ciudades del interior hay teatro. Hay muchas ciudades que no tienen teatro. ¿Te das cuenta entonces que si tú tomás en cuenta todo eso no estuvo nada insensato hacer la premiación de teatro del interior cada dos años? Y eso mirá que lo hicimos justamente tomando en cuenta porque también están los festivales el interior y eso creo que... Por supuesto que hay que estimularlos, pero tampoco se puede inventar una premiación que no se justifique, porque si no estaríamos engañando al público también y en ese sentido esa premiación surge de la Asociación de críticos [teatrales del Uruguay], nos estaríamos engañando [a] nosotros mismos como críticos, porque sin duda que el crítico que ve un espectáculo del interior, incluso si lo ve en su sala, de alguna manera, está predispuesto a no ser tan riguroso ni tan exigente como si fuera en Montevideo, ¿pero por qué? Hay que encontrar como un justo nivel intermedio que siga siendo un estímulo y que al mismo tiempo no descalifique el premio, no descalifique la calidad del premio, del espectáculo que se ve y, por lo tanto, la calidad del premio.

¿Cuál considera que es la importancia del vínculo entre las instituciones educativas con los teatros? ¿Considera que es importante?

Te diría que en la tradición occidental, que es la que puedo conocer y no toda, algunas ciudades y algunos países, sobre todo los más próximos al mundo latino, ¿no? Porque

no estuve nunca en Inglaterra ni estuve en... Sí en Estados Unidos, sí estuve, pero no he frecuentado teatros ahí, salvó alguna vez por casualidad, no porque estuviera especialmente interesado como teórico o como crítico. Además para poder realmente juzgar y analizar una obra de teatro hay que conocer el idioma en que se habla, por más que mucha gente piense que no, que alcanza con ver. No, el teatro es palabra también. La pregunta apunta... Haceme de vuelta la pregunta para no desviarme.

Sí, ¿cuál considera que es la importancia del vínculo de las instituciones educativas (es decir, primaria, secundaria, terciaria) con los teatros (con los teatros como institución)?

Diría que ahí hay como dos vertientes. Por un lado en muchísimas tradiciones europeas y grecolatinas el teatro es parte importante de la cultura de una sociedad. Desde los griegos digamos pasando por los latinos, el teatro es una expresión central. En el mundo griego, digamos, era una expresión central de la *polis*, la famosa... el origen de lo que es la ciudad de hoy. La *polis* era una ciudad griega. Y todo el pueblo era el único lugar donde podían ir los esclavos, iban hombres, mujeres, esclavos y niños y comían en medio del espectáculo o en los entre actos de los espectáculos porque los espectáculos tenían varias partes. Quiere decir que era considerado como una actitud política, sentido de la *polis*, ¿verdad? Cívica central. El concurso que se hacía entre dramaturgos para dirigir la obra y después el montaje y lo de eso ocupaba buena parte de la actividad de la *polis*, de la ciudad, y se recibía un premio y el autor pasaba a tener un enorme prestigio en el mundo griego. Te estoy hablando en el siglo V antes de Cristo, ya eso existía. Es decir, que el teatro era una expresión de la sociedad, una expresión de la ciudad que en ese caso eran ciudades estado, ¿verdad? Por lo tanto, la ciudad era el Estado y eso, de alguna manera, se ha prolongado en la época cristiana, digamos. Cuando se cristianiza el Imperio Romano, heredar de un griego, se cristianiza y las representaciones muchas veces se hacían en las iglesias y también se hacían de obras religiosas. Los famosos autosacramentos, o sea, entonces ahí siguió siendo central el teatro, siguió siendo una expresión que tenía que ver no solo con el arte, tenía que ver con la religión, tenía que ver con la autoimagen, con la consciencia de pertenecer a una tradición, a una lengua, a una cultura y eso sigue... no ha desaparecido. La importancia del teatro en el conjunto, digamos, de lo que es la cultura de una sociedad y ¿qué es más importante en la cultura de una sociedad que la transmisión de su lengua, de sus historias, es decir, de su pasado, pero también de sus ideales, que la educación? La educación justamente es la institución que permite que una sociedad transmita no solamente un idioma y una serie de datos

culturales, sino también una herencia, ideales, valores, una tradición que incluye el arte. El arte como forma de expresión pero también como forma de interpretación de la propia cultura. El arte es expresión e interpretación porque toda obra de arte expresa de algún modo como ese artista interpreta su realidad. Una realidad que es también política, que es social, que es cultural y por supuesto, que es intelectual. Pero que tiene que ver con esa tradición. Entonces, el teatro al estar desvinculado de la educación, es decir, de alguna manera... por algo también casi todos los institutos de enseñanza, por lo menos tradicionalmente, ahora ya no tanto, pero tradicionalmente en Europa tenían su centro y su grupo de teatro y eso sigue existiendo en muchísimos [institutos] hasta la universidad, inclusive. Te diría que muchísimos dramaturgos y directores empezaron a trabajar en su centro de enseñanza, ¿por qué sobre todo en la universidad se nota y en los cursos superiores? Bueno, porque el teatro supone un esfuerzo, pero existe el teatro para niños, ¿también? Pero a medida que el adolescente crece e incorpora su propia historia cultural, el teatro se vuelve un instrumento de expresión y además por una condición que tiene el teatro, que no tienen muchos géneros literarios y artísticos, que es que el teatro es público, perdón es... (pausa)

Compartido entre todos

Es público sin lugar a dudas, pero me faltaba otra palabra que es *masivo*. El teatro es presencial, es en vivo, en ese sentido, pero además es público y además de ser público es masivo. Por lo tanto, como expresión de una comunidad es un instrumento formidable tanto para lucrar como para formar la consciencia cívica y política, o las dos cosas, o la autoconsciencia simplemente de integrante de una sociedad. Es la sociedad viéndose, y viéndose además en forma colectiva, actualizada, con seres de carne y hueso hablando el idioma nuestro, de cada lugar, y muchas veces retomando aspectos de la propia historia. Es, digamos, una cultura y, por lo tanto, una población, un pueblo, etcétera, o una nación mirándose en el espejo por eso se habla mucho de esa vieja metáfora: “El teatro como espejo de la historia y como espejo del pueblo”. Es decir, es como una especie de autoimagen y depende naturalmente de los temas y de la calidad del dramaturgo, el grado de cercanía entre esa imagen y su propia realidad contextual. ¿Por qué lo primero que privan los dictadores es el teatro? En primer lugar porque es público. Ahí hay masa y, por lo tanto, es peligroso, porque es más difícil de manejar, ¿verdad? Y por eso es que estaba siempre controlado, se prohibía, se controlaba, etcétera, ¿no? Y había censura. En la dictadura hubo censura y hubo espías que iban a los teatros a tomar notas y prohibían a un actor, prohibían un director, bajaban una

figura del cartel. Es decir, que es un lugar sensible desde el punto de vista político porque es un encuentro colectivo. Todos los encuentros colectivos tienen que ver con la *polis*, la *polis* es la ciudad, tiene que ver con lo que es la política. Y por lo tanto, hay que tratar de, así como todo director, productor, también [todo] presidente y todo dictador, estar muy atento a lo que piensa la gente, manipula y tiene espías para ver si alguien habla en contra, etcétera. Allí también pasó con el teatro, había censura. En las épocas de estados autoritarios, pero también en la época de los reyes y en la época en que la Iglesia era poderosa, estaba siempre controlando al teatro. Justamente porque era peligroso porque hay como una especie de efervescencia que se produce en el contacto vivo entre actores y espectadores que hace que las ideas que puedan ser transmitidas, las imágenes que se transmiten y que son vistas presencialmente en público y con mucha gente arraiguen de manera más fuerte que si uno las lee simplemente. Hay textos que no fueron prohibidos, pero su representación sí estaba prohibida, porque justamente cuando se habla de una colectividad ya se está hablando de política. La palabra tiene *polis*, que es la ciudad, es decir, el colectivo de personas que habitan en el mismo territorio, más político que eso imposible. Bueno, y ese es el público del teatro, es el habitante de la *polis*, el habitante de ese lugar. Y no digo *polis* porque desprecie a la gente del campo, el habitante de ese lugar, de ese territorio y te repito estaban muy atentos casi todos los gobernantes, fueran dictadores o no, a por dónde iba el teatro, qué estaba mostrando el teatro. Porque era como la imagen de ese público y de ese pueblo. De modo que, ¿cómo no va a tener que ver con la educación? También era muy controlado, qué teatro se presentaba para que los niños se formaran o para que los adolescentes o ya los jóvenes que comenzaban en estudios superiores de la educación leyeran o aprendieran o representaran. Porque es como la autoimagen de una sociedad la que ahí aparece. Por supuesto que eso es válido para todas las artes, particularmente las artes donde hay muchas acciones como puede ser la novela, por ejemplo. Pero la novela se lee en forma individual, la novela se lee incluso con los ojos, no precisas hablarlo. El teatro se hace en vivo, entonces la proximidad entre lo que es un acto político y lo que es una representación teatral era muy delgada y muchas revoluciones arrancaron en el teatro en occidente, en la época moderna de occidente.

Sin duda por ser un lugar de expresión.

Me pasé un poco...

No, no, está bien. Es un lugar de expresión. Un texto escrito uno lo lee en soledad, lo interpreta solo. Pero cuando ve una interpretación en conjunto, en vivo, puede descubrir nuevas lecturas, nuevas aristas.

Es que además en el teatro la respuesta del público se hace notar. No es lo mismo que una simple lectura, no es un espectador que está sentado pasivamente. No, aún más te diría, que la participación del espectador contribuye al mejoramiento o empeoramiento de lo que es el espectáculo. Una platea muerta, que no reacciona frente a nada de lo que ve, termina matando al espectáculo y eso lo sabe cualquier actor. "Hoy el público estaba muerto", "Y a mí no me salía nada" (con desgano) y otros que te dicen "Hoy el público estaba que no se podía creer" (con entusiasmo). Eso que cuando los historiadores hacen el estudio del Music Hall y las transformaciones del teatro del siglo XX ponen como ejemplo lo que es el Music Hall popular. El Music Hall es el cómico que en sus actos toca la guitarra, la trompeta, una armónica, lo que sea, y que, sin embargo, se mete con el público, provoca al público, intercambia con el público, una especie de artista de *varieté*, si tú querés. Y que juega con el humor, ¿verdad? Que no se limita simplemente a hacer una representación como violinista o como guitarrista o con sus canciones. No, no, no, por eso te digo un artista es un Music Hall es lo que se llama el *varieté*. El actor humorista que dialoga con el público y que hace un chiste tras otro, pero dialogando con el público continuamente y que está atento, por lo tanto, a si el público lo recibe o no lo recibe. Y si el público no reacciona lo provoca, hasta que reaccione. Bueno, el actor en otras zonas donde hay mucho más filtros y que tiene que ver mucho con una tradición cultural, es lo mismo. El actor depende enormemente de la recepción del público. Es más, llegué a decir en mi clase que el silencio forma parte de la recepción. Los ruidos, los movimientos, las pataditas, el aplauso, todo eso forma parte de la recepción. La recepción es percibida por el actor permanentemente y el actor está atento a eso y actúa y mejora su actuación o empeora de acuerdo al buen relacionamiento que establece con ese público que está frente a él. Es decir, está muy atento a la calidad de la recepción, y hay momentos en que se podría oír perfectamente volar a un mosquito en algunos momentos en una sala de quinientos espectadores de repente. ¿Cómo se logra eso? Es por el arte que está allí y por la calidad de la comunicación. Entonces, ahí quedan todos inmóviles. En cambio si el público se mueve mucho, tose, etcétera, el actor dice: "No, hoy el público estaba muerto y me salió horrible" porque incide en él, su actuación comienza a empeorar a medida que ve que el público no responde y eso es de cajón, de modo que el espectáculo se hace con el otro. [Voy] a ilustrar una imagen: los

espectadores sostienen el espectáculo con la calidad de su atención, lo sostienen, lo guían con la calidad de su silencio, con la espontaneidad con que se provoca la risa en los momentos que tiene que dar risa. Fijate que un actor hace una broma, un chiste y nadie se ríe. ¡Pobre! El actor muere con eso, se le van las energías para seguir adelante y si eso se repite mucho queda muerto. Porque evidentemente necesita esa energía para seguir, si esa energía existe en cambio se multiplica el talento del actor, su ingenio y su capacidad incluso de enriquecer la representación que está haciendo.

Quizás sea una pregunta muy amplia y existan cincomil libros escritos sobre el tema: ¿qué estrategias se utilizan generalmente para fidelizar a los espectadores a un teatro, a una sala, a un elenco?

Bueno, no. Acá es una multitud de estrategias. Depende enormemente del tipo de grupo, del tipo de texto, del tipo de director y de las circunstancias contextuales. Es decir, las circunstancias históricas y sociales por las que pasa el público. Es decir, tú no podés dirigirte a un público que sale, por ejemplo, de una epidemia de sarampión o de una pandemia como esta de la misma manera que si viniera después de las vacaciones de verano. De alguna manera, el público cambia también y uno de los grandes desafíos para los teatreros si quieren proponer nuevas obras es la oportunidad también contextual, histórica y social de la presentación de ese tipo de obras. Entonces, te diría que en la medida en que el teatro es un arte social, es un arte de la *polis* y, por lo tanto, tiene que ver directamente con los habitantes de la ciudad y con el ciudadano, con la región (si es un pueblo chico) no tiene más remedio que estar pensando en cuáles son las necesidades, los gustos, [los intereses] o cuáles son los que él quiere despertar en ese momento a ese colectivo, a ese público. Y eso va a depender enormemente del olfato, y por eso, es que a veces hay obras que funcionan y otras que no con un público distinto o en distintos momentos. La misma obra hecha por los mismos actores tú la llevás a otra ciudad, de repente, incluso a veces en el mismo país, y no funciona. O la misma obra con los mismos actores la llevás cinco años después y no funciona, porque no es la misma obra. Ahora si estamos de acuerdo en que la obra se construye entre el público y el actor o los actores, nunca es la misma. Ni siquiera una función tras otra es la misma. Por lo tanto, el teatro depende enormemente no solo en su interpretación, eso es importante... No sólo en su interpretación, depende del público, depende en su enunciación. Es decir, que la obra tendrá que cambiar a medida que cambian los tiempos y que cambian los públicos. No es un disco que tú ponés y está siempre el mismo, porque eso es una obra de arte viva, sus elementos son seres vivos, pero además

no solamente seres vivos porque tienen un cuerpo, sino porque tienen voz, porque tienen gesticulación, porque tienen modos de mirar, porque tienen modos de moverse y que no siempre son los mismos. Por eso es que depende también eso de cómo está el actor y los demás actores, y como está el público. Por eso alguien que intuitivamente sabía tanto de teatro como Alberto Candeau le puso a los dos tomos de su vida como actor *Cada noche es un estreno*, ese es el título de Candeau, que tengo por acá.

Muy acertado

Alberto Candeau, te digo el año en que se publicó: 1980, editorial Acani. *Cada noche es un estreno* le puso. Fíjate. Si cada noche es un estreno imagínate la misma obra hecha años después, aunque sea el mismo elenco, no es el mismo. Aunque sea el mismo director, ya no es el mismo. Porque entre medio ganó tres premios o al revés se le murieron tres nietos o tres hijos, lo que sea. No es lo mismo porque cada noche es distinto, porque es algo vivo, se está haciendo y se hace con el público del espectáculo cada noche. No es como una obra pictórica, la de un pintor que queda ahí y ya está, y aun así ¿qué dicen los teóricos del arte? Que en realidad cada obra de arte incluso si está fija, como una escultura o una pintura, depende de los espectadores que la ven y de la interpretación de esos espectadores y hay un muy fino crítico francés que agrega, que es Válery, Paul Válery en francés, que dice suponiendo que sea literatura, para que el objeto no cambie, ¿verdad? Las letras están fijas y si cambian el tipo de letra más o menos no le hacemos caso y seguimos leyendo el mismo texto. Y, sin embargo, él dice cada texto literario depende del lector y de los momentos del lector, porque el lector interviene en la interpretación. Eso es una propuesta, el texto, y eso se completa en la medida que lo estoy leyendo. Pero si un día nos encontramos con una lengua desconocida y con textos escritos que nadie logra descifrar [prueba] que eso existía como obra de arte. La obra de arte existe en la medida en que sea recibida, es decir, en la medida en que se produce la comunicación entre el objeto y el receptor, en ese encuentro. Imagínate el teatro donde no hay un objeto, lo que hacés [es] algo vivo, cambiante, que se traslada en el tiempo, que cambia continuamente y además con múltiples estímulos. Por algo se habla del teatro como arte total, porque incluye luz, música, escenografía, gestos, palabras, cuerpo del actor, movimiento, todo. Y también incide hasta el tamaño de la sala, la calidad acústica, las luces y no sigo...

Perfecto, ¿algo más que crea que le haya quedado en el tintero, que quiera profundizar?

No, no, estoy agotado (risas).

Muchas gracias por su tiempo

Un placer

8.10.7.2. Entrevista a Gustavo Remedi

Profesión, formación y cargo: Magíster en Teoría e Historia del Teatro, investigador, docente y miembro del grupo de investigación sobre teatro en el interior de la UdelaR

Fecha: 19 de noviembre de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro* y *teatro independiente*. El entrevistado se mostró amable y entusiasmado.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Te sugiero, para mayor precisión, leer el libro *El teatro independiente uruguayo* de Jorge Pignataro [Calero], [páginas] 13-16 (que tengo al lado mío, pero no puedo transcribir con detalle). Allí se establece el concepto de *teatro independiente* formulado en 1941 por el Teatro del Pueblo [(TdP)] de Buenos Aires (fundado en Buenos Aires por Leónidas Barletta). No es sólo independiente de los negocios o de los Estados, sino que supone un proyecto político, social y cultural, de crítica y transformación social, un teatro cercano al pueblo: sus espacios (varios y escenarios populares), ciertos temas y problemáticas, ciertas perspectivas, ciertos lenguajes, formas y géneros de teatro popular, etcétera. Cuando se crea y se formulan las bases de la FUTI (Federación Uruguaya de Teatros Independientes) el referente era el TdP de Barletta y sus fundamentaciones.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Pienso que esto admite varias acepciones. Una tendría que ver con adquirir una determinada formación específica, propia de la disciplina o el arte de hacer teatro. Ser profesional sería estar formado. Pero también puede significar un compromiso, una entrega especial, una dedicación larga, constante, como opuesta a un pasaje breve y sin compromiso o exigencia. En este sentido, alguien podría ser *amateur* (en el sentido de hacerlo por amor) y profesional (comprometido, formándose) a la vez. Una tercera acepción puede referirse a quien hace teatro por dinero, para ganarse la vida, vivir de eso, de la profesión de hacer teatro. Una cuarta acepción podría ser desempeñarse como

asalariado o empresario, y estar movido más que nada por un afán comercial o de lucro o de fama (reconocimiento, estrellato) sin amor ni compromiso político ni social ni nada.

¿Es posible vivir económicamente de forma exclusiva de las artes escénicas? ¿Por qué?

No me desempeño en ese ámbito (soy docente e investigador universitario). En algunos países se puede. En Uruguay hay quien lo hace. Hay teatros y compañías estatales estables, grupos de teatro que han armado una empresa/un negocio sin fines de lucrar o hacerse ricos pero que les permite autosustentarse (muchos de los llamados compañías de teatro independiente y de teatro comercial). Pero otros, como sabemos, necesitan otras formas complementarias de ganarse la vida. A veces en la docencia; otras veces en un empleo o negocio que nada tiene que ver con el teatro. Por ejemplo, tienen comercios, tienen un empleo público, o trabajan en un banco, etcétera.

¿Cuáles son las principales similitudes y diferencias del teatro del interior y de Montevideo?

Excelente pregunta, recién nos estamos empezando a formular y a investigar. En lo personal, quiero plantearme esta pregunta en lo relativo a las distintas formas de teatro popular (por ejemplo, teatro de carnaval) y de "teatro fuera de los teatros" (de calle, comunitario, activista, etcétera). No sé si habría muchas diferencias. A favor imagino que contaría la pequeña escala y la cercanía social del interior, el que todos se conocen un poco más y ello facilitaría la sinergia y la colaboración entre distintas organizaciones, colectivos e instituciones, la avidez por actividades culturales y las ganas de hacer arte en el interior… todo ello favorecería esta otra modalidad de teatro.

¿Cuáles son los principales desafíos del teatro del interior?

Ídem, pero mejor preguntar a los que hacen teatro en el interior.

¿Cuáles son las principales oportunidades del teatro del interior?

Ídem, pero mejor preguntar a los que hacen teatro en el interior.

En su ponencia, publicada en la página web de UdelaR, señala la existencia de un teatro "no legítimo" o "teatro sin valor" o "teatro de mala calidad". ¿Considera que la producción del interior del país es vista por alguien o alguna institución como un "teatro sin valor" o de "mala calidad"? ¿Por qué? ¿Por quienes?

Todo eso lo digo entre comillas (cuestionando ese lenguaje) y además como crítica al *establishment* cultural que suele usar esos términos para referirse a distintas manifestaciones de teatro que no coinciden con sus conceptos, valores, géneros. Por

ejemplo, para la academia, la crítica y las autoridades culturales, el género revista o parodismo sería objeto de esa categorización peyorativa. También obras o experiencias que no son comerciales o no se representan en teatros, como puede ser una intervención política con [y/o] por medios teatrales, el teatro de calle, una experiencia de teatro comunitario, o una movida juvenil, los llamados géneros menores, el circo, etcétera. Y también el teatro del interior que, salvo excepciones, como sabemos, no aparece en las historias, las antologías, no se conoce, no se enseña, no se publica, no se investiga, no aparece en la prensa, etcétera, etcétera. Todo lo cual es resultado de un prejuicio y de un sentimiento previo: de que no hay nada o nada que valga la pena perder el tiempo. Esto lo deduzco por sus efectos, como te decía, que es la invisibilización.

¿Considera que este concepto o preconcepto influye o sirve de pretexto o barrera a la hora de investigar sobre los teatros del interior? ¿Por qué?

La contesté en la anterior.

¿Cuáles han sido las principales conclusiones a las que ha llegado, hasta el momento, en el marco de la investigación?

Recién nos estamos planteando iniciar un estudio. Lejos de llegar a conclusiones. Por ahora lo que he tratado de hacer es pensar las razones de fondo, las raíces de la situación y encontré muchos paralelismos con el teatro popular y el teatro fuera de los teatros. Lo que me lleva a pensar en identificar la ideología, la *episteme*, los esquemas mentales y de valores, los modos de definir lo que es teatro o [los modos de] validar unas formas sí y otras no que operan para conducir a estos resultados.

¿Conoce al Teatro Eslabón y sus producciones?

No. Suerte con tu proyecto. Si querés te mando algunas otras publicaciones mías en las que desarrollo estos temas. Saludos.

Muchas gracias por sus respuestas, saludos

8.10.7.3. Entrevista a María Pollak

Profesión, formación y cargo: actriz egresada de la EMAD, dramaturga, directora, gestora cultural, Magíster en Teoría e Historia del Teatro y miembro del grupo de investigación sobre teatro en el interior de la UdelaR

Fecha: 20 de diciembre de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro* y *teatro independiente*. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Mirá, creo que independiente no es nadie, todos dependemos de los demás, y el teatro es el mejor ejemplo. El término *teatro independiente* surgió en la década del treinta de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo en Buenos Aires, para diferenciarse del teatro comercial, y en ese sentido es independiente de ciertas modas y exigencias de carácter comercial. Creo que actualmente, independiente significa ser consciente de las interdependencias que existen para que se pueda llevar a cabo la actividad teatral.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Bueno, ser profesional puede querer decir sostenerse económicamente desde la actividad teatral o ser profesionalmente solvente en lo artístico como para poder llevar a cabo un trabajo teatral que marque una diferencia con lo que sería una labor *amateur*. Aunque los límites sean imprecisos, la liminalidad entre actor profesional y actor *amateur* no es siempre tan clara. Me inclinaría más por la idea de profesionalidad como la capacidad para generar un acontecimiento teatral que resignifique la escena, que aporte nuevas visiones hasta el momento no exploradas, ya sea por la temática o por la elaboración de la puesta en escena o por ambas.

¿Es posible vivir económicamente de forma exclusiva de las artes escénicas en Uruguay? ¿Por qué?

No de manera permanente, podría ser durante un cierto tiempo. Puede haber momentos, etapas en las que uno juntando actividades que involucren a las artes escénicas, pueda llegar a vivir de ellas. Conjugar: teatro + cine + publicidad + doblaje + docencia + participación en eventos + fotos + radioteatro + televisión en sus diversos formatos y

podrían seguir los signos de +. Bajando los sumandos, se podría vivir también, aunque un poco peor. Sólo los integrantes de la Comedia Nacional perciben un sueldo por su actividad como actores y directores. Pero también está la docencia en escuelas y colegios, los talleres barriales y el recurso cada vez más utilizado del lenguaje teatral como vehículo para, como dice [Jorge] Dubatti, llevar a cabo una investigación aplicada, que sería la aplicación de los saberes que se producen desde el arte aplicados a otros campos, no sólo referenciado en lo artístico. Tiene que ver con varias causas, bastante complejas todas. En primer lugar porque no hay un título habilitante que determine que un egresado de actuación de cualquier escuela de teatro sea el único que pueda acceder a determinadas posiciones, en el caso de los actores. En cuanto a la docencia hay un profesorado de teatro en el IPA [(Instituto de Profesores Artigas)] y un posgrado en docencia de teatro y expresión corporal que se imparte en la EMAD, que podrían jerarquizar la actividad a nivel docencia e ir generando una formalización de ese aspecto en las artes escénicas. También una tecnicatura en dramaturgia. A medida que se vayan formalizando estas especializaciones se podrá segmentar mejor el terreno de acción para las diferentes actividades. Finalmente creo que, salvo algunos casos excepcionales, no es posible vivir de las artes escénicas actualmente, sobre todo si se considera una línea temporal en el ciclo laboral completo de una persona, porque es una actividad cuya reglamentación a todos los niveles es muy complicada.

¿Cuáles son las principales similitudes y diferencias del teatro del interior y de Montevideo?

Bueno, creo que es una pregunta muy general difícil de responder justamente por eso. En la pregunta parece quedar implícito que hay un teatro del interior y otro de Montevideo, cuando en realidad hay infinidad de teatros a lo largo y ancho del territorio de la República. Y esa idea de territorialidad, de cruce de territorios físicos y simbólicos es materia de la actividad teatral. De todos modos, hecha esta salvedad, se podría empezar a plantear una diferencia entre el interior y Montevideo, empezando por la cantidad de espectáculos y por ende la cantidad de espectadores. Esos parámetros tienen la objetividad necesaria como para empezar cuantificando y no cualificando. En cuanto a elección de las obras, y puestas en escena, así como el desempeño actoral, tanto en el interior como en Montevideo la cartelera ofrece trabajos interesantes, con diversos niveles de rigor, característica que se puede encontrar en todo el país.

¿Cuáles son los principales desafíos y oportunidades del teatro del interior?

El teatro que se lleva a cabo en el interior del país, en las distintas localidades, pueblos y ciudades siempre tuvo y tendrá desafíos. Desde el momento que se plantean la formación de un grupo, ya sea de forma puntual o con la idea de una existencia más duradera, se enfrentan a situaciones que tendrán que encarar para sacar el proyecto adelante. Luego de mi experiencia como jurado en [los Encuentros] regionales [pasados], creo que uno de los desafíos y oportunidades a destacar es que en las obras se vea reflejada la temática que vive el interior profundo de este país, social, política, económica, culturalmente, sobre todo de pueblos y de los lugares más alejados de los centros urbanos.

En su ponencia sobre la investigación, publicada en la página web de UdelaR, señala la importancia sobre el conocimiento de los grupos de teatro del interior: cuántos son, qué hacen. Según afirma en el cierre del documento esto no se lleva a cabo: ¿por qué debería hacerse? ¿A cargo de quién o quiénes debería estar la elaboración de dicho registro o investigación?

Formo parte de un grupo en FHCE [(Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación)], dedicado al estudio del teatro del interior y como tal creo importante tener un conocimiento de los grupos que actúan en ese marco. Pienso que los relevamientos son guías útiles tanto para investigadores, como para gestores y artistas. En el resultado de los datos obtenidos se cruzan muchas informaciones de interés. Por otra parte, un registro único y actualizado permanentemente no es posible, por lo menos mientras las herramientas informáticas no estén más afinadas. Podría hacerse un registro anual a nivel de las comisiones de cultura o departamentos de cultura de las intendencias departamentales, con colaboración de los municipios y del INAE, que ya tiene un registro aunque no sé si estará actualizado. Es una posibilidad de ir registrando en el tiempo las variaciones del número de grupos y otros datos de interés. En particular para rastrear grupos que no hayan tenido larga existencia en el tiempo, pero que, sin embargo, han existido y hecho su trabajo y es importante que su período de actuación, corto o largo, quede asentado.

¿Existe un relevamiento similar para el teatro de Montevideo?

Existen dos diccionarios de Jorge Pignataro Calero donde reúne información sobre actores y directores, pero un relevamiento de otro tipo, desconozco si existe para Montevideo, pero sería muy bueno que se hiciera.

¿Cuál es el valor de convivio de [los Encuentros regionales]? ¿Sucede lo mismo en las bienales?

El convivio es un valor intrínseco al teatro. En [los Encuentros regionales] opera a varios niveles y territorios: intra y extra ciudades, intra y extra grupos, intra y extra teatros, intra y extra espectadores. Es una sucesión de cruces de convivencia, de conocimiento y reconocimiento mutuo de gran valor, y forma parte del capital inmaterial de la experiencia teatral.

¿Conoce al Teatro Eslabón y sus producciones? ¿Qué impresión le dejó en la Bienal de 2019 donde interpretó *La edad de la ciruela*? ¿En qué se caracteriza o destaca el grupo teatral?

Sí conozco al grupo, su director y algunas de sus producciones. *La edad de la ciruela* me pareció un trabajo de corte minimalista, muy elaborado, al detalle, un abordaje de los personajes muy minucioso y cuidado. Es un grupo que trabaja desde hace más de 30 años y que ha ganado su espacio dentro del teatro independiente nacional por su calidad y persistencia. El grupo fue premiado por su trabajo en varios rubros. Cualquier aclaración o, lo que sea, a las órdenes. Espero te sirva.

Muchas gracias por las respuestas

8.10.7.4. Entrevista a Silvia Viroga

Profesión, formación y cargo: profesora de Literatura, docente de la EMAD, Magíster en Teoría e Historia del Teatro y miembro del grupo de investigación sobre teatro en el interior de la UdelaR

Fecha: 11 de diciembre de 2020

Formato: virtual (escrita)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro* y *teatro independiente*. La entrevistada se mostró amable y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía *mail* y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

Viroga aclaró que cuando respondió "Esta pregunta es motivo de nuestra investigación" significó que aún no posee respuestas definitivas dado que la investigación está en curso.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Ser independiente en el marco de lo teatral significa tener que generar su propio espacio desde lo actoral al diseño y la producción del espectáculo. Muchas veces los grupos independientes no cuentan con una sala para las representaciones y deben alquilar una, con lo que las ganancias, a veces, apenas dan para solventar gastos y pagar a los actores y diseñadores.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

[El término] *profesional* [posee] muchas implicancias. Refiere al hecho de trabajar regularmente en teatro y hacerlo con la responsabilidad propia de cualquier profesión u oficio; o puede aludir al hecho de ser [egresado] de alguna escuela de formación artística.

¿Es posible vivir económicamente de forma exclusiva de las artes escénicas? ¿Por qué?

Hay en nuestro medio quienes lo hacen. Por ejemplo, los actores de la Comedia Nacional que reciben un salario mensual. Hay otros que alternan su trabajo como actores con su tarea docente en diferentes escuelas. Los diseñadores, en general, viven de su trabajo porque no solo diseñan para teatro, sino que también lo hacen para Carnaval y otros espectáculos (ballet, por ejemplo).

¿Cuáles son las principales similitudes y diferencias del teatro del interior y de Montevideo?

Esta pregunta es motivo de nuestra investigación.

¿Cuáles son los principales desafíos del teatro del interior?

Esta pregunta es motivo de nuestra investigación.

¿Cuáles son las principales oportunidades del teatro del interior?

Esta pregunta es motivo de nuestra investigación.

En su ponencia, publicada en la página web de UdelaR, señala la importancia sobre "visibilizar lo invisible" en referencia al conocimiento de los grupos de teatro del interior. ¿Por qué es importante? ¿Qué estudios, textos o relevamientos existen hasta el momento?

Es importante hacer visible el teatro del interior porque hay actividades muy valiosas que son relegadas desde una visión exclusivamente montevideana. El relevamiento y estudio del tema es lo que se plantea en mi trabajo.

¿Cómo se proyecta en las artes escénicas la macrocefalia del Uruguay? ¿Cómo puede contrarrestarse?

Nuestra investigación es un intento por contrarrestar esa situación. Otra forma sería, por ejemplo, no diferenciar el interior y Montevideo a la hora de establecer premios.

¿Qué significa la territorialidad? ¿Cómo influye la territorialidad en la generación y recepción de productos culturales? ¿Se vincula de alguna forma con el programa Rutas culturales del Ministerio de Educación y Cultura?

Esta pregunta es motivo de nuestra investigación.

¿Cuáles son las principales características de los públicos de teatro del interior del país? (sexo, edad, formación, residencia, intereses, etcétera) ¿Hay relevamientos [con] relación a ello?

Esta pregunta es motivo de nuestra investigación.

¿Cuáles han sido las principales conclusiones que ha obtenido, hasta el momento, en el marco de la investigación?

Esta pregunta es motivo de nuestra investigación y aún no hemos arribado a las conclusiones generales y a las específicas.

¿Conoce al Teatro Eslabón de Canelones y sus producciones? ¿Qué opinión le merece?

El Teatro Eslabón no es mi tema de investigación. Quedo a las órdenes por alguna duda que tengas. ¡Suerte con la tesis! Saludos

Muchísimas gracias, Silvia. Saludos

8.10.7.5. Entrevista a Tabaré Rivero

Profesión y formación: actor, director y docente de teatro, fundador y vocalista de la banda musical La Tabaré

Fecha: 11 de noviembre de 2020

Formato: presencial (Bar Facal, Montevideo)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue conocer las características del teatro independiente montevideano y del interior. Además, conocer su opinión sobre Eslabón como sala y como elenco productor de obras.

El entrevistado se mostró interesado y abierto. Manifestó no conocer en profundidad el teatro independiente del interior ni las producciones artísticas de Eslabón.

¿Qué significa ser independiente en las artes escénicas? Actualmente se dedica a la música, pero durante muchos años se desarrolló como actor, director y docente de teatro.

Sí, ser independiente significa que no dependemos de ningún organismo, de ninguna institución. De institución sí, pero de ningún organismo fomentado ni pago por el gobierno o por alguna empresa con intereses de publicidad en el espectáculo o en el arte que uno está haciendo. Ser independiente en el teatro concretamente es, tener una institución o no, ser actor independiente que no pertenecés a ninguna institución teatral y que, tanto sea como un elenco teatral o como actor, vos podés elegir en que obras actuar, en qué obras no actuar. Esas son las ventajas fundamentales digamos del teatro independiente, tener la posibilidad de poder elegir. Aunque también tenés que correr los riesgos de la subvención, digamos, al no estar subvencionados por una empresa, por una marca o por el Estado es difícil a veces llevar a cabo los espectáculos no, o la carrera misma de actor.

¿La independencia se traduce sólo a nivel económico? ¿O también a nivel artístico? En la producción, en la elección de textos a interpretar, en la forma como se interpreta…

En todo, en todo, en lo artístico fundamental. El teatro independiente siempre se ha jactado de tener la posibilidad de elegir absolutamente, no solamente el elenco, que son variables. Los elencos de pronto trabajan [juntos en una obra] y a la obra siguiente trabaja otro grupo de personas. Porque el director también es independiente, generalmente elige con qué personas quiere trabajar, elige la obra, elige los técnicos que

lo rodean. Y también a veces, muchas veces, el director puede llegar a elegir en qué sala la quiere representar. Porque el director puede ser de un elenco teatral, por ejemplo, sos del elenco del [Teatro El] Galpón o del elenco del Teatro El Tinglado, por ejemplo, o del [Teatro] Eslabón. Pero si sos un director independiente, podés decir: "Bueno, me llamaron de dos teatros o tengo una obra que la quiero presentar en un teatro, voy a ver en cuál". Entonces, esa es una de las ventajas, también: la libertad. Digamos, es la ventaja fundamental de ser independiente, la libertad artística, ¿no?

El mayor desafío, entonces, ¿sería la solvencia económica [con] relación a desarrollar los espectáculos pero también en lo vinculado a percibir un ingreso, o sueldo, por ese trabajo?

Eso es lo más difícil, sin lugar a dudas. Generalmente todos los actores del teatro independiente tienen un trabajo extra, a veces vinculado al teatro, ya sea dando clases o dando expresión corporal, lo que sea. Y otras veces un trabajo totalmente distinto que puede ser oficinista o puede ser un profesional, un abogado que de pronto cuando sale de sus horas del trabajo en la oficina de su abogacía, de su consultorio va a un teatro y le dedica una cantidad de horas. Y nunca es un *hobby*, nunca es un *hobby*. El teatro independiente aunque no tenga un sustento económico, aunque no llegue un actor a fin de mes es casi te diría más profesional en cuanto al cumplimiento con la labor que el oficinista. Porque conozco muchos actores que han faltado a su trabajo que le da de comer, pero no han faltado con fiebre a una función. Porque aquello del teatro no se puede suspender nunca, a no ser en casos extremos, tampoco soy… Ahí está la teoría, como decía Margarita Xirgu, que era una gran actriz: "El *show* debe continuar, así se muera tu madre, tú venís a la función igual". Y me parece que eso no debe ser de esa manera, eso es muy antiguo, no se puede llevar a cabo en estos tiempos. Pero sí no suspender por razones cotidianas, aunque sean difíciles de llevar: "Hoy estoy cansado", "Juega Uruguay [(Selección Uruguaya de Fútbol)]", no, no se suspende por nada. Una función se hace aunque sea para dos o tres personas.

¿Qué significa ser profesional en las artes escénicas?

Es 100% compromiso, el profesionalismo artístico no debería tener nada que ver con lo monetario, no. Es justamente el compromiso, una vez que uno se compromete con el elenco, con los compañeros de trabajo, o con la obra, con el autor, con el director, tenés que llegar al final o justificar muy bien por qué te retirás de determinados eventos. Pero ahí está, el profesionalismo significa [que] el actor le dedica todo su día, aunque esté trabajando en otra cosa, al teatro: pensando, estudiando el personaje, trabajando en las

cuatro horas esas que va a durar el ensayo, en contra de las ocho horas o más que significa laburar para algunos.

¿Cuáles son las principales dificultades o desventajas de un artista independiente en Uruguay?

Bueno, creo que la desventaja más grande es justamente la falta de dinero, la falta de dinero es lo que más asusta a los actores y muchos empiezan con un gran entusiasmo y a medida que van pasando los años se les va complicando la vida. O sea, tienen hijos, se casan y no pueden seguir por más que el amor esté puesto en el teatro, no puedo seguir haciéndolo porque no tiene la voluntad de seguir haciéndolo… Porque otras personas han pasado hambre, pero han seguido haciendo teatro y luego han dejado de pasar hambre de nuevo. O sea, la vida en otros tiempos era también bastante más bohemia entonces uno de pronto perdía un trabajo y conseguía otro. Estoy hablando de antes de la dictadura. Ahora creo que también hay otros inconvenientes con el… al haber pocas salas de teatro independiente también y al haber mucho actor de teatro independiente, mucho actor que egresa, si no formás parte de una institución es difícil que te llamen para trabajar si no te conocen. O sea, hay muchas escuelas de arte dramático y egresa mucha gente por año y esa gente tiene que "hacerse ver", digamos. La [expresión] queda fea, pero sí, que otros te vean que actuás bien para que te llamen. Ese es otro de los inconvenientes grandes que puede haber comparado con el elenco de la Comedia Nacional, el cual está conformado por un elenco estable, subvencionado que son no sé si treinta o cuarenta actores, no sé cuántos son, pero que están ahí. Y los actores eligen y reparten entre el director artístico y el director de la obra equitativamente qué personaje va a ser cada uno (hay tres o cuatro obras por año) y en qué obra va a actuar cosa que nadie quede sin actuar. No pasa lo mismo en el teatro independiente, de pronto un actor de teatro independiente reconocido puede llegar a ser dos, tres obras por año y un muchacho que recién empieza de pronto hace una obra cada tanto, cada un año y medio, con suerte si es persistente, ¿no?

¿Qué tiene de cierto la idea de que el teatro independiente "se hace a pulmón"? Sobre todo en organizaciones o elencos, por ejemplo, que tienen a cargo una sala o que tienen un alquiler [que pagar].

Tiene mucho de cierto, no. Fui actor del [Teatro] Circular durante poco tiempo, pero fui, además de hacer la EMAD, hice la Escuela de Arte Dramático, la municipal y después hice la Escuela del Circular, también. Y después de hacer la Escuela del Circular me quedé en el Teatro Circular como actor del elenco estable y recuerdo que era un trabajo

literalmente a pulmón. O sea, nosotros actuábamos, limpiábamos el piso, cambiábamos la escenografía entre una obra y la otra, algún día a uno le tocaba hacer la boletería, a otro le tocaba encargarse de las luces y a otro le tocaba hacer el sonido. O sea, que nos repartíamos el trabajo como una cooperativa, realmente como una cooperativa y había Comisiones: Comisión Directiva, Comisión Artística, Comisión de Lectura, Comisión de Socios del Teatro, no me acuerdo cuántas comisiones había, todos querían, queríamos estar en la Comisión Artística, que es la más linda, pero te tocaba estar en la Comisión de Socios, ¿entendés? Tenés que estar atendiendo [al que viene] a hacerse socio del teatro y anotarlo, inscribirlo y todo eso. Ver si paga la cuota mensual, etcétera, etcétera. Sí, es todo una tarea, es una institución el teatro independiente, también. Y como es a pulmón justamente está repartido el trabajo de modo casi equitativo entre todos, excepto los que son actores consagrados y están hace mucho tiempo dentro de la institución gozan de ciertos prestigios, digamos, que se los ofrecemos nosotros mismos. No le vamos [a] estar diciendo a un actorazo, que es un protagonista [que hiciera las mismas tareas que yo]. Cuando entré ahí que era un muchacho que recién salía de la Escuela de Arte Dramático, no le [iba] a estar diciendo al tipo que vaya a limpiar el baño, eso me tocaba a mí. Recién egresaba. Pero bueno, si me hubiera quedado en la institución hoy por hoy podía de pronto, sí, usar de esos placeres que no son económicos, son artísticos más que nada.

¿Qué tiene de cierto la idea de que el artista, en general, "no quiere o no espera hacer dinero a cambio de su actividad, lo hace por amor al arte"? ¿Este preconcepto influye al momento de pagar una entrada (desde la vista del público) o pagar un sueldo (desde la vista de los productores)?

No, creo que en el público no influye, en el público influyen otras cosas que al no ser un espectáculo, sobre todo en estos tiempos, que al no ser un espectáculo del teatro independiente hecho con dinero, las escenografías o los vestuarios a veces no son llamativos para el público común, el público que está acostumbrado a ver televisión, a ver algunas expresiones artísticas más banales, digamos. Entonces, no le importa tanto el contenido del texto, sino que le importa más qué bien vestido. "Qué bien peinado" o "Qué lindo que lucía". En los teatros independientes no se van a ver grandes escenarios, ni se van a ver grandes escenografías, a veces sí pero más con ingenio que con dinero. La Comedia Nacional es otra cosa o el Ballet [Nacional] del Sodre, vas a ver un espectáculo de ballet o un espectáculo de ópera al Sodre y pueden ver elementos que suben, que bajan, que cambian, colores, luces. Son salas muy completas. Las salas de

teatro independiente tienen sus luces hechas, conseguidas a pulmón, tienen algunos elementos que con ingenio hacen una buena escenografía, pero no hacen espectáculos que digas: ¡Qué efectos especiales! Que es lo que a la gente le gusta en estos tiempos. Por ejemplo, en dictadura, los teatros independientes tuvieron mucho éxito porque la gente quería entender, estaba más dispuesta a entender textos, a entender qué querían decir los actores, qué se podía expresar a través del arte más que ver figuritas. Llegada la Democracia la gente quiere ver más figuritas, más efecto, más humo.

¿Por qué considera que sucedería eso en dictadura?

Creo que… es un fenómeno que no se ha podido… No sé si se ha estudiado demasiado, pero se supone que la gente al estar más reprimida tenía mucha más necesidad de escuchar de boca de otros, a los actores o a los músicos, escuchar de boca de otros cosas que no se podían hablar cotidianamente ni en la televisión, las películas, algunas películas de cine estaban prohibidas. Bueno, muchas obras del teatro fueron prohibidas aquí en Uruguay también en esa época. Pero se decían soslayadamente, entre metáforas se hablaba de la Libertad, por ejemplo, y la gente aplaudía, de pronto decían: "¡Qué linda paloma, cómo vuela!" y ya la gente entendía que no [era literal el contenido] y la gente aplaudía. Y eso terminó, [pasó en] la dictadura y eso no pasó más. Para los actores también fue un quiebre, había que volver a reinventar la manera de traer gente al teatro otra vez. Entonces, te decía, que el público no se va a fijar en la parte que al artista le gusta hacer el teatro por amor al arte. En cuanto a las empresas creo que tienen miedo a apostar porque no están muy informadas, tienen miedo de apostar a la cantidad de público que vaya a ver, la publicidad que el teatro les pueda hacer. O sea, puedo conseguir un canje en una mueblería que me den muebles para hacer una escenografía, pero la empresa a veces dice: "¿Y si va poca gente y yo estoy dándole los muebles a esta obra?" Eso es el temor porque la gente no está demasiado informada sobre lo que pasa en el teatro independiente, no, no. Ni de la importancia de la labor, de la importancia social, político social que tiene el teatro independiente.

Días atrás en el programa televisivo "Algo que decir" expresó que si se desea hacer *teatro de verdad* hay que tener un trabajo aparte porque no se puede vivir del teatro.

Sí

¿Qué entiende por "teatro de verdad"?

Bueno, "teatro de verdad" le llamé en ese momento a… capaz que no está bien dicha la expresión, pero, para mí, teatro es teatro en serio, si se quiere. Teatro de verdad sería el

teatro de compromiso de autor. El teatro de autor es el teatro que un autor escribe una obra teatral artística con personajes comprometidos, con personajes que digan los sentimientos, que expresen la realidad ya sea política uruguaya o inglesa del año 1600. [*Noche de*] *Reyes* de Shakespeare que habla de las necesidades humanas con la profundidad como se debe hablar y no que sea un arte meramente de entretenimiento. El arte de verdad es el arte que no es puramente de entretenimiento, pero que evidentemente es entretenimiento, ninguna obra teatral, ningún autor por más que le haya hincado el diente a algo angustiante ha hecho una obra para que la gente se aburra. Lo que pasa es que la gente tiende a aburrirse cuando las cosas son muy livianas, cuando las cosas tienen poco que decir, cuando las canciones son muy simplotas y fácilmente bailables, lo mismo pasa con el teatro, ¿verdad? Entonces, el teatro de verdad es el teatro hecho con el compromiso de expresarle a la gente las verdades del ser humano y las verdades sociopolíticas en las que está inmerso el ser humano. Con esto no estoy hablando nada de política partidaria ni siquiera del Uruguay, ¿eh? Estoy hablando de las necesidades humanas y de la convivencia, sea en la época que sea. Si estamos hablando de los nazis, bueno dar una opinión formada, comprometida y guerrera si se quiere de lo que el actor, lo que el elenco y el director piensan con respecto a determinado posicionamiento. El teatro de mentira es el teatro hecho simplemente para divertir, hecho simplemente para divertir.

¿El teatro comercial?

Mucho más comercial. Siempre digo que el Carnaval es una especie de teatro de identidad, sobre todo los parodistas, ¿verdad? Donde lo que más importa es el divertimento del público, lo que más importa es la facha de los actores, la ropa, los pasitos de baile que son siempre los mismos desde hace 60 años, es decir, eso es un arte simple, lleva mucho trabajo también, ¿eh? No estoy diciendo que sea poco el trabajo, pero no es un arte comprometido con nada, excepto el éxito inmediato y el dinero que se hace en Carnaval en un mes y medio.

¿Cuáles son las principales diferencias entre las artes escénicas de Montevideo y del interior?

Creo que la diferencia más grande es la cantidad de público y que en Montevideo una obra se pone en cartel y pretende estar, no siempre ocurre, por lo menos tres meses en cartel. Hay obras que han estado cinco años en cartel, otras que han estado quince días, pero siempre se pretende que estén por lo menos tres meses. Ahora se hacen tres veces por semana, antes eran hasta cinco veces por semana: jueves, viernes, sábado y domingo

y a veces también los miércoles. Eso hace que el actor tenga un entrenamiento, [al] estar en contacto con el público y con distintas obras ensayando. Que tenga al actor [de Montevideo] mucho más entrenado que en el interior, de pronto. Al haber menos público que concurra al teatro se hacen dos, tres funciones, a veces muy pocas, muy pocas funciones, pero es el problema del interior, que siempre hay menos gente que acá. En cada ciudad o en cada pueblo hay menos gente que en Montevideo. Aún en Montevideo hay poca gente para todos los teatros que hay, ¿no?

¿Cuáles serían las principales características de las personas que van a ver teatro independiente? ¿Son personas más reflexivas?

Creo que en general no todos. Es un público más reflexivo, más reflexivo que quiere ver otra cosa que no es lo que le da la televisión, el Carnaval o el Teatro Metro que es un teatro meramente comercial, ¿verdad? De todos modos siempre hay gente que va de pronto, por primera vez a ver teatro independiente para divertirse y puede pasar que se aburra muchísimo o que [le guste y] siga yendo. Pero también la Comedia Nacional que no es independiente, también es un teatro reflexivo, por lo menos el 90% de las veces, no es un teatro comercial porque no necesita ganar dinero. Ya hace muchos años que los directores artísticos de la Comedia Nacional trabajan a su elenco de esa manera, también. O sea, que no es solamente una característica del teatro independiente, creo que es una característica del teatro, ese [teatro] que decía en serio o teatro de verdad: la Comedia Nacional y los teatros independientes.

¿Y [con] relación al sexo o edad? ¿O es variable?

Lo que sí varía depende del día. Los domingos que son funciones más temprano, las funciones empiezan a las seis en invierno o a las siete, creo que a las seis, ese público es mayor, mayor, mayor y que va además con un carnet creo que tiene en algunos lados entrada libre, no estoy muy seguro ahora como es la cosa. Y los otros días de semana que el teatro empieza a las nueve, nueve y media de la noche, la gente es más joven, no estoy hablando de jóvenes, jóvenes. Estoy hablando de gente más joven, de pronto gente de 40 o 50 años. Los sábados y domingo, los domingos va gente arriba de los 60, casi 70.

¿Esto que describe sucede en Montevideo?

Eso sería en Montevideo, en el interior no te sabría decir.

¿Qué opinión le merece Teatro Eslabón? Como artista que ha presentado espectáculos en su sala: ¿qué los destaca?, ¿por qué ha elegido esa sala en lugar de otras que había en la Ciudad de Canelones o en las ciudades cercanas?

En el momento que actué, actué con la banda [(La Tabaré)] ahí. No actué como actor sino como músico. Yo no quería [presentar el espectáculo] en bolichitos, sino que quería actuar en un lugar donde la gente no se sentara a comer o a tomar y ver a una banda. Quería hacer algo acústico, música acústica. Nosotros veníamos tocando música muy eléctrica y dije en un momento: "Quiero que la gente escuche en vez de hacer pogo y agitar, quiero que se tranquilice". Entonces, vino bien esto de buscar un teatro y el teatro que me gustó cuanto vi la instalación fue el Eslabón por la intimidad que había inmediata con el público. Me acuerdo que teníamos un diálogo, tocaba la guitarra enchufada, los micrófonos, la banda tocando, pero podía hablar y dirigirme al público sin micrófono, cuando hablaba entre canción y canción. Y eso fue una de las cosas que me atrajo para llegar ahí. Y luego está lindo, es un teatro muy cálido, lamentablemente nunca hice teatro ahí, teatro mismo propiamente dicho, pero debe ser muy lindo tener la inmediatez del público tan cercano, ¿no?

[Con] relación a las instalaciones y cuestiones técnicas, ¿cómo ve a Eslabón?

Hace tiempo que fui, hace tiempo que fui y estaba bárbaro, tenía buen sonido y buenas luces. Obviamente buenas luces como las que tienen los teatros independientes, te estoy hablando de cuando actuamos ahí en la década del 2000 al 2010, habrá sido 2006, 2007 de pronto. Y estaba bien, era un teatro que estaba perfecto, se podía trabajar cómodamente y muy bien. Tenía un lindo camarín recuerdo al costado del escenario, amplio, estábamos perfectamente cómodos y éramos seis o siete músicos, más los sonidistas que antes de la función están con nosotros y todo era comodidad. Y el trato fue divinamente, no te puedo decir quiénes eran las personas con las que tuve contacto porque no recuerdo los nombres y además no soy yo el que hace el contacto para ir a actuar al teatro, sino que es el *manager*. Pero una vez que estuvimos ahí nos recibieron bárbaro. O sea, que no recuerdo los nombres, lamentablemente.

¿Ha visto alguna obra de la compañía teatral de Eslabón?

No, nunca fui, no nunca fui. No solamente al Eslabón, no he ido a obras en el interior prácticamente, excepto cuando me tocó actuar a mí que fue por todo el país pero no. No salgo más allá del Palacio Legislativo ni más allá del Obelisco, me muevo acá en el Centro y después llevo pasaporte, no salgo de ahí, pero sí, me hubiera encantado ir.

Actualmente los Premios Florencio diferencian Mejor Actor y al Mejor Actor del teatro del interior. Es decir, la primera categoría entiende que Mejor Actor es el de Montevideo. La categoría no se denomina Mejor Actor Nacional. A su vez, las categorías para el teatro del interior se dan cada dos años, no es una cuestión anual.

Ah, mirá, no sabía eso.

¿Considera que se debería premiar anualmente? ¿O no llevar a cabo esta diferenciación? Quizás no está al tanto del tema y no quiere opinar.

No estoy muy al tanto, pero voy a opinar igual. Yo siempre sospecho de los premios, de todos, y sospecho de los premios porque los premios son competitivos, siempre. Y llegado el momento aunque el Mejor Actor 1 y el Mejor Actor 2, seamos amigos y hayamos trabajado muchas veces en distintas obras, a la hora de que nos van a entregar el premio a una cosa como de [competencia], es humana le quiero ganar. Y para mí el arte no es, no debe ser competitivo. Para competir está el deporte, ¿no? Pero el arte no debe ser competitivo, a veces el público es el que debería elegir, ¿verdad? El público preparado debería elegir, ¿no? Y de hecho lo hace, hay obras que los críticos dicen que no son buenas y el público va y dice esta obra es bárbara. Y ha pasado muchas veces y realmente es bárbara. Pero en cambio hay un par de críticos que dicen "No, no nos gustó por esto o por lo otro". Entonces, no hay que darle bola a los premios. Ahora, creo que lo de la separación de Montevideo e interior debe ser eso, de alguna manera el actor montevideano está tan en contacto con el teatro diariamente y durante todo el año que de pronto el actor, capaz que estoy diciendo un error, ¿eh? Pero me parece que de pronto el actor del interior no es tan así. No sé qué pasa en Salto, Paysandú, pero me consta que en Artigas, por ejemplo, el público no va al teatro. Van una vez a ver una obra no pueden hacer tres funciones. En Pan de Azúcar, por ejemplo, hicieron una obra mía y la hicieron dos veces, y se llenó las dos veces, por suerte, pero ya sabíamos que una tercera no iba a ir la gente. Eso hace que los actores no estén con el *training* que tiene un actor en Montevideo, que además de ensayar todos los días, de pronto hace cursos de danza, de baile, de impostación de la voz, talleres de determinados tipos. Hay actores y actrices que se pasan haciendo talleres toda su vida, además de actuar tres o cuatro veces por semana, eso es la descompetencia quizá.

¿Existe un problema de oportunidades, entonces?

Pienso que es un problema de oportunidades, claro, al estar en el interior y haber menos gente y tener que luchar por convencer al público de que vaya es más urgente que lo de

ganar el premio. De todos modos, capaz que estaría bien que estuvieran todos (ya que se va a competir), que estén todos en la misma terna. Ya no son ternas tampoco, creo, ¿no?

No sé cuántos son los nominados por categoría.

No sé si está bien separarlo, me parece que no. Que todo lo contrario, debería haber una ayuda gubernamental, ya sea del gobierno pasado como de este que viene ahora, cosa que dudo que suceda porque no va a suceder, ni sucedió de que los montevideanos podamos actuar en el interior y traer el teatro del interior a Montevideo, Eso sí es fundamental que se haga, en conocernos, descentralizar de verdad. No se ha descentralizado nunca, nunca se ha descentralizado. Montevideo sigue siendo el ombligo del Uruguay y no me parece correcto. Se están haciendo cosas muy buenas, a nivel musical se están haciendo cosas muy buenas en el interior y acá no nos enteramos. Nos enteramos por casualidad, mirá que bárbaro cuando vamos nosotros a tocar y vemos que hay otros músicos y decimos: "Pero mirá lo que están haciendo". Es muy sorpresivo y en el teatro debe ser lo mismo.

¿Algo más que le gustaría agregar?

No, nada más, nada más, si tenés alguna duda después me la pasás después, me la preguntás por *mail* o como quieras.

Muchas gracias, Tabaré

8.10.7.6. Entrevista a Laura Pouso

Profesión, formación y cargo: DEA y Máster en Artes del Espectáculo opción teatro, Licenciada en Artes del Espectáculo opción teatro, actriz y Asesora Académica de la EMAD, y gestora cultural

Fecha: 21 de diciembre de 2020

Formato: virtual (oral)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto de *teatro* y *teatro independiente*. La entrevistada se mostró interesada y dispuesta a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. La entrevistada prefirió recibir el listado de preguntas vía WhatsApp y responderlo a medida que disponía de tiempo libre.

¿Cómo definiría el sector cultural? ¿Y el de las artes escénicas?

Es una pregunta enorme, muy amplia. El sector cultural es un mosaico muy complejo que está conformado por manifestaciones que vienen de distintos campos disciplinarios, para esto hay muchísima bibliografía, pero en principio te podría decir que la primera

aproximación a lo que se entendería por sector cultural tiene dos ejes diferenciales. El primero que pone sobreentendiendo la cultura desde una perspectiva antropológica, es decir, como todas las manifestaciones que una comunidad o que un grupo de personas producen y que genera identificación entre ellos. Y después tenemos una mirada de la cultura, una perspectiva de la cultura, como sector productivo de actividad y ahí podemos entrar en un territorio de las llamadas industrias culturales o creativas. Dentro de ese mosaico tan complejo que engloba desde la producción gastronómica particular de un país, pasando por distintos tipos de industrias como la gastronómica, la industria vitivinícola o también la de la moda, la indumentaria, hasta manifestaciones de otras características que tiene que ver con sector de las artes más específicas. Entonces, sí, la cultura engloba un sector productivo de actividad que es el sector artístico, dentro de las artes también existen diferencias entre ellas, tenemos las artes audiovisuales, las artes visuales, la cultura, la arquitectura y el patrimonio y una rama aún más específica que tiene que ver con las artes escénicas. ¿Qué son las artes escénicas? Son todas aquellas manifestaciones artísticas que han sido concebidas para presentarse arriba de un escenario, entre ellas tenemos la música, sea clásica en su versión sinfónica [o] filarmónica, la música de variedades, la música popular, la música comercial. Después [tenemos] la danza clásica, el ballet o la danza contemporánea y después finalmente vamos a encontrarnos con las artes escénicas de tipo circo, carnaval y el teatro. Eso es grosso modo una descripción de lo que vendría a ser el sector artístico-cultural como sector productivo de actividad. No te olvides que dentro de las industrias culturales vamos a encontrar desde los museos hasta la producción editorial de libros, de discos, la industria cinematográfica, la industria del *software*, en fin, es un mundo muy, muy, muy basto. Es imposible definir brevemente, ahí hay biografía específica que puede ser muy ilustrativa, siempre recomiendo el *Diccionario de políticas culturales* de Paulo Teixeira Coelho para definir algunos conceptos que por ahí te pueden ayudar.

¿Qué significa ser independiente en el marco de lo teatral?

Bueno, lo primero que quisiera decir para responder esta pregunta es que el sector productivo de actividad llamado teatro tiene distintas maneras de financiarse. Existen aquellos teatros como salas o como compañías que son públicos, es decir, que para su funcionamiento dependen de fondos públicos. Los teatros públicos en nuestro país, por ejemplo, tenemos un circuito muy importante de salas públicas en Montevideo y en el interior del país, algunas dependen de las intendencias de los distintos departamentos. Un ejemplo es el Teatro Solís, para mencionar una en Montevideo, o el Teatro

Politeama en Canelones, que depende de la Intendencia de Canelones, y otros van a depender de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura como, por ejemplo, el Auditorio Nacional del Sodre para dar un ejemplo, esos en cuanto al sector público. Después vamos a tener teatros privados, dentro de los teatros privados vamos a encontrar aquellos que dependen de la inversión de capitales privados, voy a dar un ejemplo, el Teatro del Notariado que depende de la Asociación de Escribanos del Uruguay, el Teatro AGADU de la Asociación General de [Autores] del Uruguay y el Teatro del Centro del diario *El País*, El Teatro Metro. Son estructuras privadas, dependen de la inversión, hay inversores o un grupo de personas que invierten para sostener esa salas. Y después tenemos lo que llamamos el teatro independiente que son aquellos teatros, ya sean salas o compañías, grupos de teatros que no tienen una dependencia ni de un inversor privado ni de fondos públicos para funcionar, entonces son independientes de los inversores privados, independientes de los fondos públicos y se autogestionan en general a partir de los trabajos de los propios artistas que son los que sostienen estas estructuras. Un ejemplo importante, un ejemplo de teatro independiente en nuestro país, podría ser el Teatro El Galpón, que es un complejo teatral que cuenta con tres salas y además es una compañía de actores. Lo mismo sucede con el Teatro Circular que es otro teatro independiente que tiene dos salas y es una compañía de actores. Lo mismo va a suceder con el Teatro El Tinglado que tiene una sala y es a la vez una compañía. Ser independiente significa ser autogestionado, es decir, no depender para las existencias, para sus permanencias, ni [de] fondos públicos ni de capitales inversores privados. Es una cooperativa de artistas que de manera independiente regentean una sala y a la vez producen espectáculos.

¿Qué diferencia al teatro independiente del comercial? ¿Es más "puro"? ¿Más "valioso" artísticamente hablando?

No, en materia artística nosotros no podemos hacer estas divisiones. Sí, no sé, no podemos partir de considerar formas que son más puras o más valiosas que otras. El teatro comercial… ¿Qué es el teatro comercial? El teatro comercial tiene un fin primero que es la recaudación, es decir, apuestan a hacer textos que pueden ser de gran calidad, de gran calidad, puede ser con primeras figuras, con grandes actores, pero el fin último de ese proyecto o de ese teatro es la recaudación. Apunta a llenar una sala, tener un precio determinado de localidades que permita recuperar la inversión original que se hizo, etcétera., ¿ta? El teatro independiente, el fin último del teatro independiente, no es la recaudación sino la producción de teatro de arte. Entonces, en ese marco, se apunta

primero no a la obtención de un beneficio, de un lucro económico, sino a la concreción de un proyecto artístico. Pero dentro del teatro independiente puede haber producciones muy malas, de mala calidad y dentro del teatro comercial puede haber producciones notables. El acento no tiene tanto que ver con la calidad. Yo particularmente no tengo ningún tipo de prejuicio con el teatro comercial y mucho menos con el buen teatro comercial, hay grandes autores [George] Feydeau, por ejemplo, que es un gran autor de teatro francés de fines del siglo XIX-principio del siglo XX, [que] un autor del teatro comercial. Por nombrar a varios, Yasmina Reza, Florian Zeller, Eric-Emmanuel Schmidt, tremendos autores y todos salidos del teatro comercial, y tenemos ejemplos también que sean más cercanos, por ejemplo, un gran autor del teatro comercial es Jacobo Langsner que ha hecho un éxito tras otro. Entonces, no, no, no creo que sean ni [mejores] ni peores sino que el fin que persiguen es distinto, ¿ta? Dentro del teatro comercial el fin más importante es la recaudación y dentro del teatro independiente el fin más importante es el proyecto artístico que defienden.

¿Qué significa ser profesional en el marco de lo teatral?

Es una muy buena pregunta. En los países desarrollados, en los países europeos donde hay un sistema que sostiene a la producción artístico-teatral, ser profesional significa poder vivir de eso. Es decir, ser remunerado, ganarse un sueldo, hacer aportes, etcétera. Lograr vivir de esta profesión y poder jubilarse de eso, de alguna manera. En países como los países latinoamericanos la idea del profesionalismo no queda sujeta justamente al poder vivir de la profesión. Entonces, mientras que la diferenciación entre profesional, semiprofesional y *amateur* en otros países viene dada por la capacidad que tiene esa persona para pertenecer a un circuito que le permite vivir de eso, en los países latinoamericanos el profesionalismo viene más dado por la calidad de la formación, en la formación del profesional del sector, es decir, si es un buen o no [depende de si] ha tenido una buena formación. Sus producciones tienen un nivel de calidad, si existe un proyecto que las sostiene con contundencia. El profesionalismo viene más dado por el quehacer, por la capacidad de crear, mucho más que [la vinculación] a la remuneración que el profesional reciba de alguna manera. Sí, lo que podemos diferenciar de repente en nuestro país son aquellos, aquellas personas, que tienen una formación profesional, es decir, que han hecho escuelas superiores de arte dramático, pública o privadas, en el campo de lo teatral, donde reciben una formación de primer nivel. En nuestro país hay muy buenas escuelas privadas y hay una muy buena escuela pública en teatro que es la EMAD. Ahí si podríamos establecer una diferencia, puesto que para entrar a la EMAD

hay que dar un examen de ingreso, es un conjunto de pruebas, es una carrera que tiene una carga de 350 créditos, es una carrera importante. Entonces, de alguna manera, podría pensarse que la formación daría acceso a una profesión de alguna forma, aunque eso es bastante relativo en arte, porque también hay gente con formación autodidacta que son grandes artistas. Pero ser profesional significa básicamente tener una formación específica o ser autodidacta, pero tener una carrera que haya sido lo suficientemente contundente como para acompañar. Es raro de todas formas en nuestro país que la gente llegue al teatro profesional sin ninguna formación, en general todos salen de las principales escuelas de teatro o han tomado clases con los principales maestros.

¿Se pueden crear productos de calidad, artísticamente hablando, sin ser profesional (en sentido de remuneración económica)?

Sí, por supuesto que sí. La producción artística de calidad no tiene nada que ver en los países latinoamericanos, en los países subdesarrollados, en los países emergentes o pobres como le quieras llamar, con la remuneración, no pasa por allí. La calidad artística tiene más que ver con el proyecto, con la formación, con la sensibilidad, con la perspectiva, con [la] tomada de partido que el artista, grupo o grupos de artistas hacen en favor de determinado proyecto. Son pocos los países del mundo donde la remuneración de las artes teatrales está a la altura de la disposición o del tiempo invertido por las personas que se dedican a esto. La calidad, en general, no tiene nada que ver con la remuneración. Lo que pasa la remuneración puede mejorar la calidad y sostenerla en el tiempo. Evidentemente hay países como el nuestro donde tenemos una guillotina económica brutal, donde los proyectos se hacen con "chaucha y palito". Bueno, uno en determinados ámbitos no puede ser competitivo. El Uruguay se ha vuelto bastante más competitivo a nivel internacional en los últimos diez, quince años donde ha habido una inversión consecuente de fondos a proyectos, de ayudas puntuales. A proyectos eso es lo que ha habido, fondos específicos para determinados proyectos y eso permite crear los proyectos en mejores condiciones de producción, es decir, poder hacer buenas escenografías, buenos vestuarios, poder invertir mínimamente en comunicación y también en el salario o en una remuneración o un taller para los artistas. Lo que pasa que en Uruguay lo que está siempre más desprotegido es el artista, el actor, la actriz, el director, directora, dramaturgo, dramaturgo es escenógrafo, vestuarista, iluminador, es todos los *métier*, los oficios vinculados a espectáculos están muy desprotegidos y eso obviamente va a generar una merma en la calidad porque si las personas tienen cuatro trabajos y a la noche van a ensayar y encima las condiciones de

producción son malas, eso a la larga va a tener una merma en la calidad artística, es decir, el buen teatro también se hace con dinero. El dinero es un factor esencial, lo que no quiere decir que a pesar de eso los países pobres, subdesarrollados o los países emergentes, con muy poco dinero se pueden hacer cosas de buena calidad.

¿Es posible vivir económicamente del arte en Uruguay? ¿Y de las artes escénicas, precisamente?

Bueno, ahí depende un poquito, yo qué sé, hay artistas visuales que puede llegar a vivir de sus obras. En cuanto a las artes escénicas si te integras a algún cuerpo estable llámese Comedia Nacional para el teatro, Ballet Nacional para la danza clásica, Orquesta Sinfónica, Orquesta Filarmónica de Montevideo o del Sodre, o el Coro Nacional de Sodre, bueno ahí tenés una perspectiva de poder aspirar a tener un sueldo y beneficios sociales y bueno eso te permite vivir. Pero en general las personas que nos dedicamos al teatro independiente, es decir, que no integramos instituciones y que tampoco nos dedicamos al teatro comercial, por así decirlo, es como muy difícil poder sostener una economía solamente con eso. En general, la mayoría de los actores y actrices, directoras y directores dan clase, se dedican a dar clases en primaria, en secundaria o dar clases a otros artistas. Y también los diseñadores trabajan en las estructuras, en los grandes teatros, en las partes técnicas de los teatros. De alguna manera con eso van desarrollando una carrera que le permita ganase la vida con algo que es afín a lo artístico sin ser arte digamos: la parte técnica de los teatros, la parte administrativa, la gestión. Hay muchos que nos dedicamos a eso de manera paralela, dentro de las estructuras culturales para sostener de alguna manera la carrera artística. En la mayoría de los países es muy difícil la superveniencia a partir de las formas artísticas. Nosotros porque por ahí vemos en la televisión, pensamos en la televisión argentina, en las producciones de Hollywood, en los grandes eventos más comerciales o en las industrias más rentables del mundo, pero en realidad en esos mismos países también hay montones, montones de personas que no, que trabajan en un oficio secundario, muchas veces, en restaurantes, en bares, está lleno de artistas, en definitiva. Lo que lamentablemente ha sucedido en nuestro país es que se han creado muchos más puestos de trabajo para [los administradores] de la cultura que para los propios artistas. Entonces, eso es un problema grande que hay porque vuelvo a la misma noción: se desprotege al artista. El artista es el que está en el centro del proceso creativo, sin artista no hay industria. Entonces, parece que imperar en el artista la necesidad creativa se

sostiene [con] base [en] la voluntad de hacer que el arte que defiende exista a pesar del todo, en definitiva.

El teatro independiente en ocasiones es relacionado con el [concepto de] *trabajo a pulmón*, ¿qué tiene de cierta esa frase?

Claro es innegable, sería hasta ridículo no considerarse. El teatro independiente se sostiene con el esfuerzo de los propios artistas, es que los subsidios son puntuales, son ayudas para la creación. Hay salas que han tenido un poquito más de subsidio porque fueron expropiadas durante la época de la dictadura, tal es el caso del Teatro El Galpón, por ejemplo. Pero el *trabajo a pulmón* es así porque los medios son muy escasos. En general, [esto no sucede] en los países donde hay buenos apoyos y un sistema económico fuerte que funciona, donde los países creen que a través de la creación artística se genera una ciudadanía más comprometida, más sólida, una identidad más fuerte, una capacidad para tolerarse y para evitar conflictos sociales, ciudadanos más libres. También en los países donde hay un concepto central de política pública en torno a las artes en general, y al teatro en particular, también son oficios que son difíciles donde los apoyos públicos no van a ser tan grandes como otros sectores productivos de actividades en general. Pero sí es cierto que el teatro independiente en nuestro país es que la única forma de hacerlo, es poniendo de uno porque lamentablemente, desde los años 50 hasta ahora [(2020)] no se ha dado todavía una situación donde haya políticas públicas que apoyen la permanencia artística. En general la ayuda es para proyectos puntuales que no le permiten al artista ganar un sueldo y demás. Y tampoco hay que olvidarse que hasta hace muy pocos años ni siquiera éramos reconocidos como trabajadores, somos reconocidos como trabajadores y hacemos aportes hace unos diez años, antes no. Entonces, eso también, no poder jubilarte de la actividad que ejercés, tener que hacer mucho con poco, no tener una remuneración por tu trabajo hace que, en definitiva, eso se sostenga por tu propia fuerza. No es lo ideal, pero, bueno, es lo que es.

¿Cuáles son las principales diferencias entre el teatro del interior y de Montevideo?

En todos los países del mundo se da el fenómeno entre el teatro de la capital del país y el teatro que se hace en los otros departamentos, en las otras provincias. Hay países que son federados, por ejemplo, Alemania o Estados Unidos, [donde] hay una distribución de la riqueza más pareja entre los distintos estados que conforman el país y eso hace que haya manifestaciones similares entre la capital y las provincias, los otros estados, las otras ciudades del interior. En el caso del Uruguay, nosotros tenemos un fenómeno de

macrocefalismo muy importante donde la mayoría de las manifestaciones artístico-culturales se concentran en la capital. Hay lugares en el interior del país donde no hay un cine, no hay una biblioteca y donde no hay un teatro a 150 kilómetros. Hay muchas personas en nuestro país que nunca fueron a un cine y que conseguir libros es muy difícil en algunos puntos del país, siendo igual un país pequeño pero con una pésima interconectividad de ruta entre un departamento y otro. A veces, para ir de un pueblo a otro de un mismo departamento hay que pasar por una ciudad. Si uno no cuenta con un transporte propio y todo eso, en definitiva, condiciona. Entonces, lo que ha pasado en el interior del país, es que en un momento en el Uruguay de principio del siglo XX se construyó una red de salas públicas en todo el Uruguay. Entonces, el interior del Uruguay está lleno de preciosas salas vacías porque se apostó a la construcción edilicia, [a] generar edificios y nunca se pensó efectivamente qué es lo que se iba a programar allí. Entonces, eso es un asunto del interior del país. Después el otro tema es que la mayor parte de la formación artística de nivel terciario, y de calidad vamos a decir así, se concentra en Montevideo, puesto que la principal, la única escuela de teatro público que propone carrera de actuación y diseño teatral de cuatro años de duración y con una exigencia depende del bachillerato terminado, es la EMAD y está en Montevideo, yo trabajo allí. Nosotros año a año recibimos decenas de estudiantes del interior del país que vienen a radicarse en Montevideo para poder estudiar teatro. Entonces, en el interior hay buenos maestros, hay buenas escuelas también que son departamentales, para citar un ejemplo, en Maldonado esta la EMAE [(Escuela Maldonado de Arte Escénico)], que es una muy buena escuela que depende de la Intendencia de Maldonado, por ejemplo, que prepara gente para la EMAD. Es como una escuela preparatoria, para después hacer una escuela superior de arte dramático. Pero en el interior si bien existen estas escuelas departamentales, que en general dependen de las intendencias, [la] descentralización, en general, se da a nivel de gobierno departamental, no de gobierno nacional [y consiste en] pagar muy buenos maestros. Hay compañías, hay grupos donde se transmite de uno a otro yo qué sé. Se me ocurre ahora citar, Imaginateatro [de] Paysandú, [Teatro] Sin Fogón de Fray Bentos, el Teatro Eslabón de Canelones, que son compañías que son muy emblemáticas porque ellas mismas también generan sus propios cursos y eso es muy importante. Y creo que la principal diferencia está en la concentración de actividad, hay más movida artístico-cultural-teatral en Montevideo que en el interior. Hay más posibilidades de formarse en Montevideo que en el interior. Después, hay más dinero, hay más fondos, a nivel de capital que del interior del país. Porque la

Intendencia de Montevideo da muchos fondos para el teatro y es el Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo quien sostiene esto. No solo el principal elenco nacional público es la Comedia Nacional sino el grupo Teatro en el aula, que es esa compañía de actores que va a los colegios, liceos públicos y privados, a representar obras. Sostiene un circuito de salas muy importantes, tiene el Programa de Fortalecimiento de las Artes, da ayudas puntuales, da premios y demás. Hará cuestión de unos quince años la Dirección Nacional de Cultura también empezó a apoyar y a generar corredores culturales de distribución hacía el interior del país. Los que creamos en Montevideo tenemos un circuito de salas que está buenísimo para girar y llevar [producciones] capitalinas o extranjeras al interior del país y es más raro que las compañías del interior vengan a Montevideo. Sin embargo, hay una sala en Montevideo que se dedica especialmente y con ahínco a programar espectáculos del interior del país que es la Sala Verdi de Montevideo. Que ahí tiene incluso un festival que se llama Cercanías. Te recomiendo que hables con el director de Sala Verdi [(Gustavo Zidan)], porque además es un [hombre] clásico, un tipo del interior que se vino a estudiar a Montevideo, él era de Libertad, hizo la EMAD acá. Te podrá explicar un poco más como es la movida en el interior. En el interior también hay grupos estables, compañías que empiezan a funcionar. Algunas tienen una sala propia, otras piden las salas públicas para hacer sus presentaciones. Pero es de verdad un abismo grande que hay entre Montevideo y el interior del país. Ahora en los últimos años ha habido como una movida más importante, una mirada más atenta a lo que está pasando desde el punto de vista de la creación artística en otras ciudades y pueblos del interior.

¿Considera que existe una dicotomía entre teatro del interior y el teatro de Montevideo? Y si es así, ¿por qué? ¿Qué supuestos, prejuicios o estereotipos existen hacia el teatro del interior y de Montevideo?

No creo que exista una dicotomía o algún tipo de prejuicio negativo con respeto al teatro del interior del país, yo por lo menos no lo tengo. Puede ser que a veces haya una especie de mirada condescendiente un poco hacia el teatro del interior. Como son del interior tiene que ser bueno o hay que apoyarlos de todas maneras y también en los fondos a veces hay cuotas para proyectos que vienen del interior del país. Pero la principal diferencia es la capacidad de acceder a los circuitos. Lo que yo siento es que las compañías del interior están aisladas del acceso a los circuitos. Tanto capitalinos, si no tenés a alguien que te dé una mano para venir, porque encima hay que alojar una compañía en Montevideo, es costoso para que puedan hacer funciones. El Uruguay es

pequeño, pero interconectar de un departamento al otro es a veces muy engorroso, y es costoso. Los pasajes, si vivís del Río Negro para arriba [(al Norte)] son muy caros. Y eso hace que de repente haya diferencias en el acceso, no sólo a los circuitos centrales, a los circuitos extranjeros, y también en el acceso a dineros para poder producir de mayor calidad y también el acceso a la formación.

¿Se puede hablar de un teatro nacional? ¿Existe?

Bueno, a mí el teatro nacional... La idea del nacionalismo, en cualquiera de sus manifestaciones, es una idea que me genera un rechazo impresionante, todo lo que tenga que ver con el sentimiento de orgullo o por una especie de identidad nacional que deberíamos defender, me genera rechazo. Sí podríamos decir que puede existir un teatro uruguayo y bueno sí puede ser un sistema teatral uruguayo con sus características peculiares. Es decir, Uruguay es un país donde siempre se ha defendido un repertorio, la noción de *repertorio* está presente en nuestro país, es decir, mantener en cartelera una serie de autores clásicos universales, eso es algo que caracteriza al Uruguay. La otra cosa que caracteriza al teatro uruguayo es la fuerte impronta de la permanencia artística, puesto que nosotros tenemos uno de los elencos estables más antiguos del mundo y el más antiguo de América del Sur, que es la Comedia Nacional que tiene más de 60 años. Este es un logro muy importante para un país y además tenemos un sistema teatral independiente envidiable, ¿no? Porque cuando uno piensa que el sistema teatral independiente uruguayo tiene un sistema de socios que supera los 30.000 socios, que los trabajadores independientes, reunidos en cooperativas sostienen salas de 800 localidades y demás. Eso me parece que también es una característica de nuestro país. Si uno cruza [el Río de la Plata] a veces a Buenos Aires las salas grandes son de capitales privados, no son de cooperativas de artistas y las cooperativas de artistas [en] Buenos Aires tienen salitas muy chiquitas, acceden a salas de cincuenta, cien personas, circuitos que son *under*. Mientras que en Montevideo no es así, por ejemplo, para hablar de la capital del país que es donde se concentra la mayor cantidad de producción teatral. También nosotros tenemos una impronta de autor uruguayo, somos un país que en este momento tiene cinco autores, directores que tienen un perfil internacional muy alto, muy elevado que son reconocidos a nivel internacional, traducidos, montados: Sergio Blanco, Gabriel Calderón, Santiago Sanguinetti, Marianella Morena [y] Roberto Suárez, son artistas de primera línea que caracterizan al país. El Uruguay siempre está presente en los principales festivales internacionales de teatro, siempre con un estreno de autores nuestros. Es decir, también tenemos una producción propia. No solo somos capaces de

montar el repertorio clásico contemporáneo, sino también defender nuestros propios autores. Y el último eje que caracterizaría al teatro uruguayo tiene que ver con la formación, puesto que en Uruguay existe la escuela de formación artística más antigua de América del Sur que es la EMAD, que fue fundada por la actriz española Margarita Xirgu que con su impronta hizo que se conservara en Uruguay determinados saberes de la tradición teatral y también que surgieran otras formas de enseñar teatro en contraposición con el modelo que ella defendía y eso caracteriza. También tenemos una biblioteca de teatro que es la Biblioteca "Florencio Sánchez", que es la biblioteca teatral también más antigua de América del Sur, que cumplió setenta años este año [(2020)], con un acervo importante. Entonces, creo que en el Uruguay el teatro uruguayo se caracteriza por la permanencia y la defensa de la permanencia artística, eso sin duda.

¿Ha participado de los Premios Florencio? ¿Considera que incentiva a mejorar la producción? ¿De qué forma está representado el teatro del interior?

[En] los Premios Florencio personalmente no he participado, pero no porque tenga algo en contra ni nada por el estilo, no. Bueno, es una asociación de críticos que da un premio y bueno siempre hay gente que tiene un punto de vista sobre algo y eso me parece respetable. No he participado más allá de que siempre que he producido espectáculos con mi productora de manera independiente, es raro que, creo que nunca me ha pasado, siempre he estado nominado a Mejor Espectáculo del año, [se] llevan estatuillas y todo. Pero soy una productora de bajo perfil, entonces dejo que vayan los actores. Bueno, pienso… no sé si incentiva a mejorar la producción, pero sí hay gente que está muy pendiente de esto, que le resulta un incentivo, que lo vive como algo importante para su carrera, como un reconocimiento y me parece que es respetable. Sé que en los últimos años también dan premios para los espectáculos del interior del país que se desplazan a ver y me parece que es una manera también de incluir esos espectáculos aunque no haría la división entre Montevideo y el interior. A mí eso ya eso me parece tener una mirada condescendiente hacia el interior del país que me parece que no, que los grupos que hay son profesionales y que para mí están a la par de otros grupos profesionales que hay en Montevideo, ¿no? No haría esa diferenciación. ¿De qué forma está representado? Sí el teatro del interior, es esto que te decía, que en los últimos años dan premios para el teatro del interior. Yo qué sé, siempre esas ceremonias de premiación… Creo que el público está un poco ajeno a lo que [son] los actos. Nosotros no tenemos un país donde la gente ame a sus artistas y menos un país donde la gente sea culta en el sentido de consumir manifestaciones de artes escénicas, por fuera de lo que

es la música popular de variedad dentro del Carnaval, que son manifestaciones valiosas y sin duda muy rentables las dos, pero nosotros no somos una sociedad culta, no somos una comunidad con intereses. Y si la comunidad es subdesarrollada económicamente, intelectualmente desde el punto de vista cultural también hay cierta decadencia, eso también irriga sobre la creación, ¿no? No hay forma, pero bueno. Esos premios muchas veces funcionan entonces como una especie de placebo o de compensación, para algunos, es lo que puedo decir.

¿Ha formado parte o se ha vinculado con alguna organización del campo teatral como la Comedia Nacional, la Federación Uruguaya de Teatro, la Asociación de Críticos Teatrales o la Asociación General de Autores del Uruguay? ¿Cómo se vinculan con los grupos de teatro del interior o con ATI?

Sí mirá he trabajado en la Comedia Nacional como coordinadora de Secciones y Comunicaciones. Por supuesto, conozco gente de FUTI. Aunque no he trabajado [con] la SUA. Y también hice una consultoría una vez para AGADU, de unos pocos meses, también estuve en contacto. Bueno, la Comedia Nacional es departamental, depende del Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, es decir, su misión no es de alcance nacional. Sí sé que la Comedia [Nacional] en alguna oportunidad ha invitado, por ejemplo, a dirigir al elenco a Leonel Dárdano del Teatro Eslabón, eso lo recuerdo fue hace bastantes años y que a veces invita a actores del Teatro Eslabón de Canelones, se me ocurre ahora a "Carlitos" Sorriba que estuvo en algunos espectáculos de la Comedia [Nacional], tuve el gusto de trabajar con él. Y sí puntualmente algunos actores que se invitan porque son buenos actores, se los necesita y se los convoca. Y después el resto de las organizaciones no sé qué políticas tienen en favor del desarrollo, del incentivo del teatro del interior del país. La verdad que ahí desconozco, habría que ir a FUTI a preguntar bien, cuáles son sus políticas para los grupos, para las compañías, y no ya para la red de salas.

¿Cuáles son las principales características de los públicos de teatro independiente? ¿Qué temas le interesan? ¿Existen diferencias entre los de Montevideo y los del interior? ¿Considera que el informe *Imaginarios y Consumo Cultural* refleja la realidad? Si no es así, ¿por qué?

Y mirá, se han hecho estudios, sé que hay un Observatorio [de la Universidad] CLAEH sobre el comportamiento de los públicos. Sé que el Teatro El Galpón y el [Teatro] Circular tienen una base de datos que es extraordinaria porque ellos ahí tienen Socio Espectacular y a través de la tarjeta se puede ver el tipo de consumo cultural que tienen

las personas. Creo que ahí hay una base de datos que no ha sido lo suficientemente explotada. El [informe *Imaginarios y*] *consumo cultural* sí, me parece que ha sido un buen estudio de la UdelaR, en fin. Bueno, un estudio que no deja de ser lo que es, un indicador. Pero bueno, después para conocer las características de los públicos del teatro independiente hay que ir al teatro. Diría que nosotros los uruguayos no somos grandes consumidores de teatro, diría que el público del teatro serán unas 10.000 personas de Montevideo, es lo que yo puedo hablar. Porque después las veces que he ido al interior de gira con los espectáculos, los teatros se llenan o no, pero es difícil ver cuál es la frecuentación porque son fenómenos tan esporádicos que es difícil medirlo. Pero por lo menos en Montevideo sí, yo considero que debe haber unos 10.000 espectadores, quizás un poco menos, que son los que circulan por el conjunto de las manifestaciones de artes escénicas en realidad. Las características fundamentales: son principalmente mujeres, de cuarenta años para arriba [(mayores de 40 años)], que generalmente van solas o con amigas al teatro. Y después, está la gente del propio sector de actividad también consume teatro. La propia gente que alimenta al sector, la que lo consume también y de algunas disciplinas que puedan ser afines como la música, la danza, las humanidades, en general. Después es muy difícil que la que clase profesional vaya al teatro, la clase política menos. Los profesionales en general no van y después es un público de clase media tirando a clase media baja, ¿no? La gente de clase media alta y alta no consume teatro en nuestro país por lo menos. Si quieren ver teatro, a veces viajan, van a Buenos Aires, a Europa o a Estados Unidos para consumir otras formas un poquito más comerciales. Pero es difícil hacer una aseveración en este sentido, la mía es totalmente intuitiva porque… o empírica más que intuitiva, porque se basa en mi experiencia como productora artística, [de] estar ahí en la platea o las veces que he tenido que ocuparme de la comunicación, estar ahí viendo los públicos ingresar. Pero estudios en profundidad no ha habido. Creo que no hay un interés tampoco en que los haya. Hacer ese tipo de estudio es muy caro. Tampoco la Universidad de la República ha puesto el hombro para la investigación de la frecuentación de las salas de teatro. Es como eso, el propio desinterés y la propia negligencia que existe desde las políticas públicas hacia ese sector de actividad, en definitiva. Tampoco les interesa mucho conocer sus públicos y sus características, pero eso se aprende estando en la boletería o sentándose en la parte de arriba de la platea y mirando para abajo. Es así.

El [informe] *Relevamiento de grupos y elencos teatrales del interior del Uruguay* data del 2016, ¿existe uno posterior que no sea de libre acceso?

No lo sé. Esto debés preguntarlo en ATI.

El [informe] *Relevamiento de Infraestructuras e Instituciones Culturales del Uruguay* data del 2012, ¿existe uno posterior que no sea de libre acceso?

No creo que haya habido grandes cambios entre el 2016 y hoy [(2020)]. Ese relevamiento yo lo daría como válido. Creo que entre 2016 y ahora [(2020)] como principal acontecimiento está la reapertura del Teatro Florencio Sánchez de Paysandú, creo que fue el acontecimiento más importante. Pero también es la reapertura de un edificio. No sé qué otro tipo de fenómeno se puede haber producido que ameritara que hubiese un estudio más reciente.

A través de la investigación he concluido que existe una disyuntiva entre mantener el "aura" de la obra, en términos de Walter Benjamin, y el "anhelo de generar ganancias". ¿Por qué considera que sucede? ¿Existe recelo a comercializar el arte?

No creo que exista un recelo a comercializar el arte creo que son objetivos distintos simplemente. No creo que exista un recelo. Sí, hay grupos que no quieren hacer teatro comercial, hay grupos que no se inclinan por la recaudación como fin primordial. Bueno, es una postura ideológica, incluso estética, [con] relación a la obra de arte, pero no creo que exista un... Sí puede ser que en otras épocas existiese una mirada romántica sobre eso de no comercializar. Pero comercializar… A ver, si hago una obra de teatro, de arte y es de calidad y lleno la platea voy a estar contentísima, nadie le va a decir: "No, no venga, si la entrada la puedo cobrar cara, mejor". Lo que pasa que hay algunos grupos que, como te digo, no defienden la recaudación como valor central. Ahora si vos fabricás chorizos, lo que querés es vender toda la mayor cantidad de chorizos que puedas. Y entonces lo vas a hacer con un fin de rentabilidad y vas a estudiar esa cadena de producción y vas a ver cómo sacarle ventaja a esto y a lo otro. Mientras que hay un montón de personas que se dedican al teatro que no están pensando en cómo recortar de acá o de allá, para obtener un cierto beneficio. Eso lo que tiene que ver es con una cuestión de misión y de objetivo más que una postura a negarse de forma radical a comercializar. Después sí puede haber una cierta romantización de esta idea, pero, en definitiva, creo que apartándonos de esa mirada romántica, como: "No voy a vender lo que hago a cualquier precio", etcétera, es una mirada un poco romántica y hasta podría decirse "pasada de moda", en el sentido de llevarlo como una bandera. Después es una cuestión de objetivos y de misión. Y de visión de futuro también y de valores que la

compañía tenga, pero no creo que ya siga tan vigente eso como podía ser en los años setenta, por ejemplo.

¿Qué significa [el concepto de] *formación de públicos*? ¿Cuál es su importancia?

Bueno, el principio de *formación de públicos*, se contrapone naturalmente con otro concepto que está bastante de moda que es el de *desarrollo de audiencia*. Desarrollo de audiencia significa que cada vez vengan más personas [al teatro], como públicos cautivos de las manifestaciones artísticas o teatrales. Y la formación de públicos es que esas personas entiendan a qué vienen al teatro, para qué está el teatro. Y eso es un trabajo más a largo plazo que debe desarrollarse en coordinación con la escuela primaria, secundaria y con las universidades. En nuestro país bueno, no, no hay una política de la enseñanza que incluya al teatro como algo que no sea un medio de expresión, como una actividad extracurricular, como una salida, como un paseo, un complemento a un texto que se está dando en la clase de literatura o como un paseo de los que hay que hacer cuando estamos en primaria. No hay políticas públicas en materia de Educación o de Cultura que consideren que el teatro es una herramienta que puede servir para que la gente aprenda a pensar, en definitiva, por sus propios medios, que aprenda a debatir, que aprenda a teorizar o que aprenda a estructurar su pensamiento por escrito y al oral. En general, el teatro es más concebido como una actividad que cumple un fin lúdico, recreativo o de expresión personal y no como una interesantísima herramienta puesta al servicio del desarrollo del ser humano. Entonces, ahí, la importancia de la formación de públicos tiene que ver con eso, no con formar públicos para el teatro y qué tipos de públicos para el teatro y formarlos desde que son niños, ¿no? Pero no impide que siendo adultos podemos formarnos, siempre se puede ser espectador de teatro. A ver, ¿qué quiero decir con esto? Si nunca fui a ver un partido de tenis y me siento en la platea, en la cancha no voy a entender nada si está en la final [del Torneo] Roland Garros[830]. O sea, no voy a saber ni quién gana ni quien pierde porque esas reglas y esos códigos que tiene el tenis no los conozco. Bueno, con el teatro es igual, uno no va y se sienta en una sala de teatro y lo que pasa allí lo absorbe de manera natural, sino que eso implica un cierto esfuerzo de comprensión, de un determinado código y de un determinado pacto que se produce entre la obra de arte y la audiencia. Y bueno, creo en la formación permanente de esos públicos en la necesidad de mediación cultural entre el teatro contemporáneo, por ejemplo, básicamente, y los nuevos

[830] El Torneo Roland Garros es un destacado torneo de tenis que se celebra desde 1891.

espectadores. Es decir, no solo conseguir más números o cifras, que eso es una moda también que vino a Uruguay, que me causa escalofrío cuando los teatros comunican la cantidad de espectadores que tuvieron, que además es tan relativo porque dicen 50.000 espectadores, capaz que fueron los mismos 10.000 que repitieron las cinco obras que tenías programadas. Entonces, es como que está ridícula la exhibición obscena de la cifra, cifras que además son poca gente, porque nosotros somos un país pequeño entonces son muy relativas. Sí me interesa más la noción de *formar públicos* para el teatro, eso sí.

¿Cuál considera que es la importancia del vínculo con las instituciones educativas?

(La entrevistada no contestó, pero el tema quedó abordado en la respuesta anterior.)

¿Cuál es la importancia de gestionar la Comunicación y las Relaciones Públicas en una institución cultural?

No, la importancia de gestionar la Comunicación y las Relaciones Públicas en una institución cultural no difiere para nada de la importancia de gestionar Comunicación y Relaciones Públicas en cualquier institución o empresa. Lo que varía es el tipo de actividad, de producto o de servicio que uno pone a circular en la comunidad o a distribuir en la comunidad. Pero es la misma importancia que tiene desde la perspectiva estratégica, desde la perspectiva de disciplina de gestión. A ver, en los teatros cuando algo no funciona se ve. Si fabrico desodorantes y las ventas no están buenas me entero yo. Pero una sala con diez plateas llenas y 600 localidades se entera todo el mundo, digamos. Entonces, en general, en los países donde hay actividad teatral de martes a domingo o de lunes a domingo descansando un día en la semana… En Uruguay no, la actividad teatral se concentra viernes y sábado y después hay domingos. No tenés una obra ni siquiera la de la Comedia Nacional que vaya de martes a domingo, todos los días, porque se supone que no habría público para eso. Creo que sí, que ese público hay que formarlo y hay que adaptarlo. Pero bueno, justamente como te decía, en los teatros donde vos tenés que llenar de martes a domingo, los equipos de Comunicación y de Relaciones Públicas son bien grandes. Eso lo recuerdo de mi experiencia en Francia, ¿no? Cuando empecé a trabajar en Relaciones Públicas en un teatro en París la relacionista pública me decía: "Si la sala está llena es porque el espectáculo es genial y si la sala está vacía la culpa la tengo yo". Y bueno, pasa por ahí, ¿no? Esta noción de comunicar como poner en común: qué es lo que vamos a poner en común y cuáles son las especificidades de la Comunicación para las artes en general, para la cultura en general, para las artes en sentido específico y para el teatro de manera particular. No

puedo comunicar del mismo modo ballet, que ópera, que teatro contemporáneo, que teatro clásico, son distintos productos artísticos. De la misma forma que no promociono de la misma manera panchos que fideos. O sea, es así. Es una comparación burda, pero a veces es necesario ser burdo para que la gente entienda. Creo que hay una enorme negligencia en cuanto a la Comunicación y las Relaciones Públicas en nuestro país dentro del sector cultural, una enorme negligencia, una enorme desconsideración, todo es puro diseño gráfico y gestión de redes sociales sin estrategia y sin apuntar a políticas o a plataformas discursivas sólidas. Así es muy difícil comunicar teatro y formar públicos [aún] más.

¿Puede considerarse como competencia de las artes escénicas otras actividades culturales o de entretenimiento como recitales, *shows*, partidos de fútbol?

A ver, en principio no. Pude considerarse como competencia de las artes escénicas otras actividades culturales. Primero, artes escénicas es muy vasto y creo que ni siquiera compiten entre ellas las artes escénicas. Porque los ciudadanos contemporáneos, las personas, los seres humanos de nuestro tiempo somos complejos y puedo mirar a la noche [el programa televisivo] "Cantando por un sueño" y a la mañana leerme un Tratado de Montaigne, yo qué sé. Entonces, no creo que exista una competencia real o directa. No sé si el mismo público que consume lo que produzco es el mismo que va a ver un partido de fútbol en el Estadio Centenario, no tengo la menor idea porque no tengo un estudio que eso lo demuestre. Pero probablemente sí, una persona pueda alternar entre una manifestación y otra. Es difícil hablar sin la base de datos, sin esa aportación, pero bueno, sí podemos considerar que puede competir cualquier otra forma de entretenimiento de manera indirecta o cualquiera otra manifestación, yo qué sé Netflix o un libro y decís: ¿Qué hago esta noche? Me miro una pelicula, leo un libro o voy al teatro. Y bueno, sí, en definitiva, sí. Pero después tenés un tipo de espectador que va a buscar una determinada forma de obra de arte, de obra de teatro o de entretenimiento en función de cuáles sean sus necesidades del momento. Pero creo que puede transitar y navegar por todas estas formas. Creo que la existencia de una forma no eclipsa la otra, contrariamente a lo que se pudiera pensar, sino que cuanto mayor es el consumo cultural más ganas la gente tiene de descubrir otras cosas, es un sistema que se retroalimenta. Pero bueno, sí, lógicamente hasta por razones económicas si vos estás solamente buscando algo para entretenerte la cartelera es tan basta y las posibilidades son tan grandes que podés de repente hacer una opción que descarte otras, qué sé yo. Es una pregunta difícil y compleja para responder. Me hace acordar a cuando la gente

piensa Netflix compite con el cine y creo que no, en definitiva, no. Y bueno, el teatro tiene esa particularidad de ofrecer un convivio, un aquí y un ahora único e irrepetible. Después si compite con el fútbol y todo eso. Si sé que cuando hay grandes eventos deportivos, bueno, por supuesto si juega Uruguay [(Selección Uruguaya de Fútbol)], es difícil que tengas la sala llena, yo qué sé. Y si es la final de La Copa del Mundo [de Fútbol] ese día va a haber menos gente que vaya al teatro y probablemente sí.

¿Existe una diferencia entre [el término] *grupo* y *compañía teatral*? Si es así, ¿qué supone cada uno?

No, [los términos] *grupo* y *compañía teatral* en realidad son sinónimos, lo que pasa que en el Río de La Plata, básicamente, se hablaba mucho más [del término] *grupos de teatro* y la palabra *compañía* se usaba más internacionalmente. Pero cuando nosotros salimos a girar por Latinoamérica y Europa, que el teatro uruguayo se distribuye y circular muy bien, tenés que adaptarte y decir [el término] *compañía* para que se entienda. No, no hay, una diferencia entre ambas denominaciones.

¿Conoce al Teatro Eslabón de Canelones? Si es así, ¿cuál considera que es la imagen de Teatro Eslabón en el sistema uruguayo?

Sí conozco el Teatro Eslabón de Canelones, es uno de los grupos de teatro más emblemáticos y antiguos que existen por fuera de la capital. Estamos hablando de Canelones que es muy cerca de Montevideo, pero bueno, parece que no es tan cerca, en definitiva. Es un teatro, una compañía que tiene mucho prestigio, donde algunos de sus actores y su director son conocidos, por lo menos en el circuito de artistas teatrales. Bueno, la imagen que tiene, o su reputación, es muy positiva porque es una compañía que además tiene su propia búsqueda estética, desarrollan proyectos que tienen una perspectiva de investigación, en general, de mucho compromiso, de trabajo sobre un repertorio. Tienen actores muy buenos, además. Y bueno, siempre Leonel Dárdano que es como un poco la figura con la que se asocia naturalmente al Teatro Eslabón, es una persona que tiene una excelente reputación, en nuestro medio tanto con su laburo como director escénico, ¿no? También por estar al frente de una compañía que es muy difícil en nuestro país y si estás en el interior, aunque sea Canelones es mucho más difícil. A veces uno tiende a olvidarse que en Canelones está la segunda ciudad del país que es Las Piedras, hay ciudades… bueno está la propia ciudad de Canelones, está Pando, está Progreso, O sea, es un departamento muy poblado que no tiene prácticamente oferta cultural. Entonces, que exista allí una compañía es como una isla de esperanza y en ese sentido el Teatro Eslabón, ha sido pionero, pionero y defensor de la permanencia

artística, de la búsqueda. Es una de las pocas compañías que va quedando que no está enloquecida por la lógica de la producción, de la gira, del fondo o de estar en todas partes. Ellos van a su ritmo y eso me parece que está muy bien.

¿Considera que Eslabón es una institución cultural? Y si no es así, ¿cómo lo definiría y por qué?

Sí, sí el Teatro Eslabón es una institución teatral independiente ubicada no en la capital del país, pero que conforma el circuito de compañías independientes del Uruguay. Es una institución artística con trayectoria y permanencia.

Es común que los teatros independientes tengan escuelas o dicten talleres. A pesar de no ser instituciones formales reconocidas por el MEC, ¿considera que aportan valor? ¿Por qué?

Bueno, sobre este punto quisiera hacer una aclaración inicial. Ninguna escuela de formación artística en teatro en nuestro país tiene el reconocimiento del MEC, ni siquiera la EMAD. Hasta el año pasado ninguna escuela de formación artística lo poseía. El año pasado [tuvieron] el reconocimiento del MEC las escuelas de formación artística del Sodre, que son posteriores a la EMAD en la inauguración. Entonces, el reconocimiento del MEC hacia la formación artística en nuestro país es un gran debe, qué además es necesario en algún momento regular porque así como te comentaba que hasta hace unos años los artistas de teatro no éramos reconocidos como trabajadores, nuestros diplomas de formación superior en nuestro país no valen nada. [Si] vos te presentás para un concurso o para un teatro, vale más el que tiene, no sé, una Licenciatura en Biología que el que tiene cuatro años en una escuela superior nacional en arte dramático, eso es un problema. Sí, la mayoría de teatros independientes tienden a formar sus propios, sus propios artistas, esto entra dentro de una lógica porque si vos no solo... Ponele la escuela del [Teatro El] Galpón, del Teatro Circular y demás, no sólo se formaba al ejercicio de la profesión, no solo se enseñaba este oficio, sino que se enseñaba un espíritu, cómo integrarse a un elenco estable después independiente. En general las grandes instituciones independientes tenían también o tienen sus escuelas porque esas escuelas son un semillero para rejuvenecer al elenco estable y ahí te enseñan no solamente a hacer teatro, sino a qué significa ser miembro de un elenco estable. Y en el origen también la escuela pública de teatro, la EMAD, la Escuela Municipal de Arte Dramático [(actualmente, Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático)] era el semillero de la Comedia Nacional, se formaba gente para integrarse a un elenco, entonces ahí se aprendían, se aprenden ciertos principios. Después hay un

montón de otros grupitos de teatro, de salas más pequeñas que también tienen su escuela, y bueno tienden a formar gente ya no para integrar un elenco a una sala, sino bueno, hacer una formación que a veces es previa. Es una formación que las personas hacen para presentarse después al examen de ingreso a la EMAD. Pero me parece que el hecho del reconocimiento del MEC queda por fuera del plano porque no hay ninguna escuela de formación artística, ni pública ni privada, que lo tenga en arte teatral, en arte dramático.

¿Qué importancia tiene el director artístico en las obras y en el grupo a su cargo? ¿Deja una impronta?

Y el rol de la dirección artística es central porque el director artístico es como el capitán o la capitana de un barco. Define muchas veces la programación o lo que se va a hacer y también determina los rumbos que va a seguir la compañía. Por supuesto que el director artístico deja una impronta sobre todo cuando el grupo se consolida en torno a la figura de un director o de una directora, que por su carisma, su historia o está vinculado directamente al mito fundante de la organización, es como en cualquier otra empresa u organización, ¿no? Quién la funda, quién está al mando, con sus características irriga sobre la cultura de la organización y tiene un liderazgo que le confieren o que se asume naturalmente, el grupo lo asume naturalmente como el líder. Entonces, sí, por supuesto, tiene una importancia central, no se puede gestionar ningún tipo de compañía o de sala teatral sin esta figura que es imprescindible, la del director o la directora artística. Que no sólo define los lineamientos estéticos, muchas veces, de una compañía, por más que haya un grupo que lo respalde y que discuta, en general, en los grupos independientes [la toma de decisiones] es horizontal, no es que el director tenga la autoridad suprema sobre el resto, sino que alguien tiene que tomar las decisiones finales. No todas las decisiones son colectivas o pueden debatirse, ¿no? Es una figura central, es eje. El asunto es que cuando vos tenés una compañía que está demasiada atada a la figura de un director o de una directora (que pasa en Europa con el Teatro du Soleil o con la compañía de Peter Brook, por ejemplo, o de las más grandes artistas) que uno dice: ¿y cuando ellos no estén más?, ¿qué va a pasar con esto? Y bueno, eso es un problema. Es un problema cuando hay demasiada sujeción a una determinada figura.

¿Qué importancia tiene la cantidad de obras que produce un grupo independiente de teatro por año? ¿Existe un mínimo? Eslabón, por ejemplo, produce generalmente una obra al año porque le interesa "enfocarse en el proceso de creación". ¿O [la cantidad de obras producidas] no es un aspecto relevante?

No, no, no tiene importancia. Un grupo independiente de teatro que no tiene obligación de presentar una cantidad de espectáculos por año puede tomarse alegremente el tiempo de investigar y de trabajar sin la guillotina de tener que producir, producir, producir y producir. De repente tenés los elencos teatrales públicos, los elencos como de las compañías independientes más grandes, voy a poner nuevamente el caso del [Teatro El] Galpón, donde ahí sí tenés una obligación de productividad [o] en el caso de la Comedia Nacional porque se hace con fondos públicos y hay que ofrecer al público una programación variada. En el caso, por ejemplo, de una compañía como el Teatro El Galpón o el Teatro Circular que son compañías históricas, que tienen muchas salas y un sistema de socios y al socio hay que darle estrenos, creaciones y una cartelera variada y ahí sí, no les queda más remedio que producir más. Y si no son capaces de producir de ellos, [tendrán que] ceder la sala para que vengan y produzcan otros. En el caso de un grupo como el Teatro Eslabón de Canelones me parece impecable que se tomen todo el tiempo del mundo, ¿quién los apura? Ellos pueden darse ese privilegio, puesto que no tienen ni una guillotina económica ni hay un *sponsor* detrás que le está diciendo: "Estrená, estrená, estrená porque tengo que vender tantas entradas", ni un inversor atrás que le dice: "Ay tengo que vender tantas localidades y después me tenés que dar otro estreno y otro estreno". Ellos pueden darse ese privilegio y ese lujo que hay muy pocas compañías en el mundo que pueden dárselo. Es la ventaja de ser pobres, digamos.

¿Cómo se mide el éxito de las obras, alquileres de sala o dictado de talleres? ¿Cantidad de público? ¿Repercusión en los medios? ¿Cantidad de premios o invitaciones? ¿Existe un "consenso general" o depende de cada grupo?

A veces en el teatro hablamos de dos ejes. A veces decimos que hay cosas que son éxito de público, es decir, la cantidad de personas que vinieron, a veces decimos que es un éxito del teatro. Es decir, que de repente no vinieron tantas personas [al teatro] pero desde el punto de vista artístico se llegó a algo que era genial. Cuando ambos criterios confluyen, es decir, cuando tenemos un éxito de público y un éxito del teatro ahí estamos en la gloria, creo que es ese el criterio, ¿no?

¿Cuándo un grupo de teatro es reconocido y respetado en el sistema teatral uruguayo? ¿Existen diferentes "requisitos o aspectos a evaluar" entre grupos de Montevideo y del interior?

Y pienso que un grupo de teatro es reconocido y respetado, primero en función de su trayectoria y de su trascendencia en el tiempo. Son los públicos que acuden a tus obras los que van construyendo tu reputación, los que se van fidelizando con tu trabajo. Después puede ser que también haya crítica [(críticos de teatro)] que acompañe, la boletería, es decir, las localidades. Pero también hay otra cosa que influye muchas veces [que] es el reconocimiento internacional. Hay artistas uruguayos que tienen gran reconocimiento internacional. Creo que es un conjunto de factores que se van consolidando con el tiempo, ¿no? La cobertura en prensa, yo qué sé, la prensa cultural en Uruguay tiene buena disposición, en general, tienden a cubrir todo, casi todo, siempre hay espacio en los medios, puede ser "chiquito, hormiguita" o podés venir con un tanque y en general hay una buena disposición a divulgar. Pienso que es una confluencia de variables diferentes y también el reconocimiento de tus pares. Cuando tus pares empiezan a reconocer lo que vos hacés, tus pares en tu mismo país, los pares [en el exterior]. En cuanto a los grupos del interior del país, pienso que es la calidad y la permanencia. Digo, nosotros en el interior tenemos tres bastiones que son Imaginateatro, Teatro Sin Fogón y Eslabón Teatro Canelones [(Teatro Eslabón)], que tienen una permanencia artística brutal y que además van renovando sus elencos y siguen para adelante. Y bueno, se han ganado ese lugar de integración y de reconocimiento al circuito por la calidad de sus espectáculos y también porque tienen buenos actores. Y también eso, por ejemplo, es muy importante lo que te comentaba anteriormente que sean invitados a presentar sus obras en Montevideo, eso es muy importante, muy importante. Cuando pensamos en descentralizar siempre se piensa en llevar lo de Montevideo, lo del centro hacia afuera, y es muy importante traer lo de afuera hacia el centro. Eso es un diseño de política pública muy necesario y debe mantenerse. Ahí te recomiendo también que hables con Gustavo Zidan porque te va a poder iluminar sobre eso.

¿Qué se propone un grupo de teatro independiente al interpretar una obra? ¿Cómo es el proceso de selección de la obra, el armado y la comunicación? ¿Existen prácticas generales o dependen de cada grupo?

No, creo que cada grupo tiene un determinado sello y va definiendo su identidad a partir de lo que programa hacer y de lo que proyecta hacer. ¿Cómo es el proceso de selección?

Y bueno, en general, se parte de un texto o de un director o directora y se configura un elenco alrededor y, en el mejor de los casos, se empieza a pensar la comunicación. Pero hay que saber que en el teatro todavía, en ese sentido, estamos en pañales, que la comunicación se piensa mucho como una transmisión de información, como gestión de prensa, como gestión de redes sociales, como no sé, fotografía, video ilustrativo. Hay una mirada bastante precaria de la comunicación, se invierten mal los recursos destinados a la comunicación. Hay mucho trabajo para hacer, creo que no se comunica con fineza en general. Pero sí la comunicación está más asociada a divulgación del estreno del espectáculo y al mantenimiento del espectáculo en la cartelera, está asociada con esto y básicamente con la gestión de prensa, salir a comunicar en redes y comunicar en prensa y después darle difusión. Está muy vinculado a la transmisión de información. No interviene desde el principio lamentablemente. Está directamente vinculada al estreno del espectáculo, en general, se pone mucho acento en la gestión de prensa y en el diseño gráfico de programas de mano, afiches, *flyers* para redes. No hay una perspectiva estratégica. Y además se considera al público como una especie de masa homogénea, ¿no? Más allá de que muchas veces pienso: ¿este espectáculo para qué tipo de público es? Pero es muy intuitivo y es a suerte y verdad, también. Espero haber sido clara, si no lo fui lo suficiente, por favor, volveme a preguntar, lo que no te haya quedado tan claro. No soy especialista del teatro en el interior del país, no es mi fuerte. Te puedo hablar de esas generalidades, pero sí te recomiendo después que entrevistes a Gustavo Zidan. Él es del interior y él es el que programa grupos del interior, te puede habar cosas bien claras y concretas que no fui capaz de decirte aquí.

Muchas gracias

8.10.7.7. Entrevista a Fabián Barros

Profesión, formación y cargo: artista, director creativo publicitario, diseñador, artista multimedia, Máster en Artes Digitales, Licenciado en Comunicación y coordinador académico de la Licenciatura en Diseño, Arte y Tecnología de la Universidad ORT Uruguay

Fecha: 1 de diciembre de 2020

Formato: virtual (videollamada)

Comentarios: El objetivo de la entrevista fue profundizar en el concepto e importancia de *educación artística*. El entrevistado se mostró interesado y dispuesto a contestar.

Con relación a la metodología se ofreció, debido a la situación sanitaria a raíz del Covid-19, un formato virtual. El entrevistado prefirió coordinar un encuentro a través de la plataforma Zoom.

¿Cómo definiría la educación artística?

Pa', ¡qué pregunta! Para mí la educación artística es toda aquella educación que te permite la expresión y la experimentación, además de darte una formación teórico-práctica sólida. Es un término bastante amplio el de *formación artística*, tiene como muchas aristas. No sé vos orientado a qué [me preguntás], porque dentro de la educación artística, casi que incluye de todo, desde la artesanía hasta las artes escénicas pasando por las artes plásticas, las artes tecnológicas, la teoría, no sé, la historia del arte, la estética poética, no. Es como muy, muy grande. ¿Vos a qué área te referís, en todo caso?

Me refería a las artes escénicas, y precisamente al teatro.

Ok, bueno. ¿Cómo era la pregunta?

¿Cómo definiría la educación artística en las artes escénicas?

[Es] aquella formación que te permite incorporar, tanto a nivel tecnológico como práctico, todas las disciplinas que corresponden a las artes escénicas que son muy variadas y muy complejas. Pero vuelvo a decir que toda formación artística para serla, tiene que tener un carácter, por un lado experimental y material. O sea, donde uno pueda volcar su subjetividad y de un lugar de experimentación propia, más allá de lo que los docentes, por ejemplo, te puedan dar.

¿Considera que es importante enseñar arte? Si es así, ¿por qué?

Porque el mundo no puede ser solo funcional y racional y eficiente. El arte es una necesidad, es una necesidad humana, la expresión artística, no. Desde el origen de la

humanidad. No existe lo humano sin la capacidad creativa, es inherente a lo humano y entonces esa habilidad, esa condición, mejor dicho, del humano hay que formarla. Por algo los regímenes opresivos totalitarios, lo primero que cortan es la formación en el arte, ¿no? La educación artística es "peligrosa" porque enseña a reflexionar, porque te permite expresarte, porque te permite tener autonomía, porque te da una libertad para ver tu entorno desde una perspectiva creativa [y] crítica, para proponer distintas iniciativas, soluciones, visiones, ¿no? Entonces, es muy necesaria la educación artística, ¿qué haríamos si no hubiera educación artística? Pero no lo digo encumbradamente [con] relación a la universidad o a los posgrados. Te lo digo en jardinera [(Educación inicial)]. ¿Qué harían los niños si no tuviesen expresión artística, expresión plástica, canto, danza, expresión corporal o no le dieras la posibilidad de aprender un instrumento, o de cultivar tu gusto por la música aunque no seas un instrumentista? ¿Qué nos queda? O sea, está muy bien. Todas las disciplinas tienen su fundamento y su utilidad, pero a nivel humano y sensible, creo que es sumamente necesario, es imprescindible, la formación artística.

¿Cuál es el lugar actual de la educación artística en el sistema educativo (primario, secundario y terciario)? Por ejemplo, en educación primaria se consideró al arte como área de conocimiento en 2006.

Bueno, de [educación] primaria no tengo mucha idea, porque soy grande y no tengo hijos, y mis sobrinos son muy chiquitos, entonces no tengo mucha idea. En secundaria sí, porque soy Coordinador de la Licenciatura en Diseño Arte y Tecnología en la Universidad ORT [Uruguay] y recibo muchos interesados que están egresando o en sus últimos años de [Educación] Secundaria, muchos del bachillerato "artístico". Creo que obviamente, es una excelente iniciativa y es algo casi que parece mentira que no hubiese un bachillerato "artístico" hasta hace relativamente poco tiempo o educación artística en la enseñanza primaria. Esto como decís vos, que las artes no estaban consideradas como un área de conocimiento, te habla de determinada manera de ver el mundo y la sociedad. Entonces, la importancia que se le da creo que todavía no es, no se corresponde con la importancia que tiene. Si está bien como todo que el Estado tenga un marco regulatorio que tenga instrumentado a nivel de la educación pública y privada estas disciplinas. Ahora creo que sigue habiendo muchísimo prejuicio a nivel social.

¿En qué sentido?

Y todavía se considera al artista como ese tipo bohemio, un poco despegado de la realidad, que vive medio del aire, que no es una persona productiva para la sociedad, en

términos absolutamente económicos, al punto que no hay una legislación que sepa no hay seguridad social para los artistas, vos no te podés jubilar de artista.

Sí hay. En 2008 se aprobó la Ley N.º 18.384 *Estatuto de Artistas y oficios conexos*. Uno de los aspectos que abarca son los aportes [a BPS]. La Ley de Teatro Independiente en 2012…

Por eso, más allá de que yo no esté informado al detalle, en este momento es un emergente de nuestra sociedad. No hay un conocimiento en profundidad del área ni está defendido. O sea, las sociedades hoy, no sólo Uruguay, las sociedades globales, digamos, no priorizan las artes como centro, en todo caso productivo económico. Sin embargo, eso está cambiando mucho y creo que se está dando un cambio muy grande, básicamente por el empuje de los jóvenes. O sea, no por otra cosa.

¿Por el interés de los jóvenes?

Claro, por el interés de los jóvenes y por la fuerza, el empuje que están dando los jóvenes. Porque esta generación a la que vos pertenecés. y los chicos más jóvenes que tú, ya tienen una idea mucho más clara de su vocación, es mucho más integral, es una sociedad que además no nació con este fraccionamiento, con esta atomización que teníamos sobre todo en el siglo XX, donde tenías que ser esto, lo otro, lo otro, y eso te dejaba afuera el arte porque supuestamente del arte no podías vivir. Cuando en realidad eso es absolutamente una falacia, depende desde qué lugar tú mires el arte. Pero el arte además de cumplir una función social, cumple una función económica central. Entonces, creo que es central, que la sociedad de a poco está acompañando este cambio, un poco empujado por los jóvenes. Los jóvenes son los primeros en meterse, en todo caso, en el bachillerato "artístico". Muchos de ellos a pesar de sus padres. Una carrera vinculada a las artes sin una idea tan siglo XX, como ¿de qué voy a trabajar cuando me reciba? Ya eso por suerte no está siendo el centro del discurso, sino que puedo ser [lo que] me llene, según lo que es mi vocación y mis intereses. Que pueda llevar mi vida a partir de mi trabajo. Entonces, eso se está logrando, cada vez hay más jóvenes que tienen muy claro su vocación artística. Creo que todo el mundo, en mayor o menor medida, la tenga cultivada tiene una afinidad con el arte, como te decía al principio de nuestra condición humana.

La matrícula de egresados del Bachillerato [Arte y Expresión] ha aumentado en los últimos años. ¿Por qué considera que ha crecido la cantidad de personas interesadas en formarse en arte? Usted decía que se debe, en gran parte, a la personalidad de esta generación joven.

Sí, un poco creo que sí, obviamente nuestra generación de última no hizo las cosas tan mal, porque se abrieron los bachilleratos "artísticos", se legisló, hay un montón de cosas que van en la dirección adecuada. Creo que todavía hay mucho prejuicio, que está costando todavía a los bachilleratos "artísticos" que se los tome al mismo nivel que los bachilleratos "científicos"[831], ponele, u otro tipo de bachilleratos. Pero eso está cambiando, ya te digo, por la vía de los hechos y porque son las nuevas generaciones y los chicos que van a trabajar de esto los que están empujándolo. Entonces, eso es lo que me parece, primero que cada vez hay más posibilidades para trabajar en el arte, en todo el espectro, en el universo de lo que es el arte, porque es muy, muy, muy basto. Pero sobre todo a partir del siglo XXI y de todas las posibilidades que se han abierto a partir de las nuevas tecnologías. El campo del arte es infinito y es un campo además de necesario en un tipo de sociedad que, de alguna manera, se proclama como la sociedad del entretenimiento. El entretenimiento implica el desarrollo de contenidos artísticos en menor o mayor calidad, pero son contenidos artísticos. Obviamente, la formación, la formación inicial, la formación de bachilleratos y la formación universitaria, la intención es que produzcan contenidos de alta calidad, pero más allá de eso, no hay más que entrar a YouTube y vas a ver lo que es eso, digo, eso está dentro del espectro de lo que podríamos llamar la producción artística. Entonces, hay un campo enorme, todo el mundo está conectado y todo el mundo está todo el tiempo necesitando consumir contenidos de carácter de entretenimiento artístico. Espero que no tengas por ahí la pregunta del millón porque no tengo respuesta: ¿qué es el arte?

No, no es muy amplia.

Es muy amplia, pero si la tomamos desde una perspectiva funcional, digamos, todas estas cosas de las que hablamos, los escenógrafos, también los utileros, los diseñadores, en general, estamos dentro de lo que son las industrias creativas. Si lo querés ver desde una perspectiva económica o, bueno, las artes en general. O sea, como productos artísticos.

[831] Se denomina bachillerato científico a la orientación Científica (quinto año), Físico-Matemática (sexto año) y Matemática-Diseño (sexto año).

Las carreras "más tradicionales", por llamarlas de alguna forma de arte, como dibujo, pintura, música o teatro, ¿considera que quedaron desactualizadas o se están actualizando, en vista de estas nuevas generaciones?

Creo que se están actualizando. Por dar ejemplos, hay modelos que para mí ya están obsoletos perfectamente. Sin embargo, esa es mi visión. Pero a su vez tiene su público. O sea, es como todo, a ver, por ejemplo, el tango hoy no es *mainstream*. Hoy el tango no convoca a la masa. El tango de los años 30, 40, 50, sus décadas de auge, sí. Sin embargo, el tango como disciplina sigue existiendo y hay un montón de colgados, no solo de las generaciones anteriores sino de las nuevas generaciones, que está viendo y hasta reinterpretando el tango. Hay un montón de, por ejemplo, compañías de teatro joven. Vos como estás dentro del mundo de las artes escénicas probablemente conozcas. ¿A qué voy con esto? Que las cosas no desaparecen, puedan reducirse, convertirse en algo mucho más de nicho o pueden reelaborarse y convertirse en otra cosa. Creo que con las artes tradicionales de alguna manera está pasando eso. Hay, por ejemplo, talleres de artistas plásticos, sobre todo de excelentes artistas plásticos como tenemos la suerte de tener en Uruguay, que por supuesto van a seguir teniendo sus talleres y ojalá que los puedan seguir teniendo, es muy necesario. Está bien que haya una Escuela de Bellas Artes en Uruguay, me parece que está muy bien, que permite a determinado sector de la población acceder a la formación en arte. Los teatros, sobre todo, bueno, los teatros independientes. Pienso que todo eso está muy bien, ahora a la vez hay que entender que estamos entrando en la tercera década del siglo XXI, hoy las cosas son de otra manera, si no mirá como estamos reuniéndonos en este momento, ¿no? Entonces, creo que hay que repensar la formación artística en función de las características de nuestra sociedad contemporánea y de las herramientas tecnológicas que manejamos. O sea, fonógrafo y vinilo, salvo si sos un melómano y te interesa tener el *longplay*. Y está todo lo que es *streaming*, son otros los medios, los canales y las tecnologías, Entonces, seguir con modelos donde solamente, por ejemplo, se contempla el óleo o el acrílico en artes plásticas, o el arte se simplifica y solo se contemplan los autores tradicionales y una puesta en escena sobre Shakespeare. Pero hoy tenemos un montón de recursos y además nuestro público tiene una serie de demandas que tenemos que atender. Es necesario una renovación, hay muchos que están haciéndolo, te vuelvo a decir, sobre todo lo que tenga que ver con iniciativa de jóvenes, autogestionadas y ya es otra cabeza. Esto que estamos hablando ya no es un tema. Lo es para las instituciones y para las generaciones que hoy están asentadas en el poder, digamos. Para los jóvenes no es un tema. Te lo digo por mis

alumnos y porque tengo la suerte de tener muchos amigos jóvenes. Entonces, me interesa mucho la visión de ellos y sé que es así. Sobre todo en los artistas, se incorporan a la tecnología contemporánea, se hacen las puestas integrando porque uno tiene 1000 vueltas, y me parece que ese es el camino.

¿Considera que el arte es valorado en Uruguay?

¿Cuál?

Reformulo mi pregunta: ¿cuáles considera que son las manifestaciones artísticas valoradas en Uruguay?

Para mí las artes valoradas en Uruguay son las artes que tienen un valor de mercado. Por un lado, como las artes plásticas de artistas que están muertos, de algunos, no de todos. De algunos artistas que dentro de las artes visuales forman el circuito de galeristas, que son muy pocos también. Esto en cuanto a las artes visuales, a las artes plásticas. Si lo tomamos a un nivel mucho más grande y, por ejemplo, tomamos el Carnaval como una manifestación artística que lo es, bueno tiene un alcance masivo muy, muy grande. Las bandas de rock lo tienen. Bueno, los chicos que están haciendo trap, que es todo un universo donde los adultos en general no accedemos. Se valora el arte, es parte de nuestra idiosincrasia, no sé si se valoran a todos los artistas. O sea, hay una latencia muy grande. Uruguay, son muchos Uruguay. A mí me ha pasado, tuve la suerte de tener experiencias, de ir a eventos en el interior profundo tipo el Encuentro con el Patriarca, mi esposa es, entre otras cosas, documentalista e hizo una película que se llama *Multitudes*, ella es Mónica Talamás. Y *Multitudes* [registra] ocho eventos multitudinarios en Uruguay. Entonces, no sé, fuimos desde Iemanjá en Montevideo hasta el Encuentro con el Patriarca en Paysandú. Me llamó mucho la atención y ahí viene la anécdota del Encuentro con el Patriarca. Primero porque la cantidad enorme de gente que mueve ese evento es increíble y en Montevideo no tenés la más pálida idea de lo que sucede ahí. Son una caballada de 5.000 tipos a caballo, mujeres y niños. Después hacen esos fogones al terminar la jornada, donde después de andar a caballo todo el día se reúnen a comer su asado, sus asados, megafogatas, megafogones y hay espectáculos de música multitudinarios de artistas que en Montevideo no tenemos la más remota idea de quienes son. ¿Entendés? Entonces, hay valoración de los artistas también dada la proximidad. O sea, más allá del espectro masivo. Jaime Ross es un tipo que sí es bastante transversal, por ejemplo, [la banda de rock] No te va Gustar, ponele también. Después hay gente de nicho, lo que es la música electrónica que acá es una movida muy, muy grande, [pero] no es masiva. El *hip hop*. O sea, hay montones de disciplinas,

hay muchísimos artistas en Uruguay, hay muchísimo talento y creo que sí es apreciado. Ahora, ¿qué quiere decir apreciado? Si se le da lugar al nivel económico que tendría que tener, bueno, no sé para mucha gente no. No sé en qué dirección va tu pregunta.

Se relaciona con lo que está hablando del interior y de la capital. ¿Considera que a nivel cultural existe una macrocefálica, un centralismo relacionado con Montevideo?

A nivel institucional sí porque Uruguay es macrocefálico en todo. O sea, Uruguay es Montevideo donde se concentra todo y la gente tiene que venir acá por más que haya nacido en la otra punta del país. Ahora hay unos cambios importantes. Está la UTEC [(Universidad Tecnológica del Uruguay)], hay algunos avances en esa dirección, pero todavía es un país totalmente centralista. Ahora, he tenido la suerte de conocer bastante de adentro la escena joven de San José y es impresionante. Conocen todo y se hacen un montón de cosas y han conquistado. Por ejemplo, AFC la banda de hip hop, son de San José y han triunfado en Montevideo y en todo el Uruguay. Las bandas que se han hecho más populares. Digo, hay cineastas, hay grupos de teatro, montones, hay lugares. Por suerte, yo qué sé, está el Teatro Macció en San José que es muy bueno, precioso, [hay otros] en Paysandú, en Salto. Hay varios centros por suerte donde poder… Bueno, ahora los Centros MEC los volaron [(cerraron)]. Pero, digamos ha habido una posibilidad de ejercer el trabajo artístico en todo el país. Y como vengo de una generación bastante *punk* donde un poco la consigna siempre era "Tú y Dios, hacelo vos, como sea, pero hacelo". Me parece muy natural, digo que los jóvenes hagan esto. O sea, no importa si es centralista, si te pagan jubilación, el que es artista va a ser arte, obviamente que desde el lado del artista, del lado de las instituciones hay que cuidar el trabajo de los artistas, eso es así.

¿Es posible vivir del arte en el Uruguay o es común el multiempleo?

Bueno, la docencia [con] relación al arte creo que es parte de la práctica artística, porque si vos estás formando artistas, o sea, ahí hay una megaresponsabilidad. Tu producción artística en un punto va a ser en cierto sentido parte de la producción artística de las personas que formaste. Entonces, para mí hay algo que es muy relevante ahí, o sea, tomo la docencia en arte como parte de la producción artística. Ahora vos me decís un tipo que quiere dedicarse a pintar solamente óleo, acrílico o a dibujar. Bueno, puede ser muy talentoso, pero puede no tener los contactos necesarios digamos para vender su obra y bueno, sí tiene que trabajar en otro lado. Hay muchos artistas también que son herederos, viste, que no tienen que trabajar porque tienen dinero que viene de

su familia, y eso le permite ejercer su arte. Y después [existimos] un montón de artistas, donde mi concepción es que esa división entre el arte y lo comercial es una falacia, una falsa división. O sea, siempre el arte ha estado vinculado a la producción, siempre el arte hasta hace relativamente poco tenía una función social clave y concreta y unas reglas muy determinadas. En el Modernismo con la Vanguardia y el Postmodernismo eso ha cambiado mucho. Tenemos esa sensación de que hacer arte es hacer lo que se nos ocurra hasta que tenemos que pagar la UTE [(Administración Nacional de Usinas y Trasmisiones Eléctricas)], ahí deja de ser lo que se nos ocurre y empieza el conflicto: ¿soy artista o no soy artista? Te voy a decir que por supuesto se puede trabajar del arte, por supuesto que sí. He trabajado toda mi vida como artista y en algunos momentos de mi vida, además, he ganado muy buen dinero trabajando como artista, trabajando como artista como creativo publicitario en una agencia de publicidad. O sea, eso para mí es parte digamos de las disciplinas artísticas. Trabajé más de 20 años en un lugar donde lo que se esperaba de mí era que tuviera ideas y que produjese determinados productos con una visión artística para el mercado. Entonces, yo qué sé. ¿Qué diferencia hay entre eso y un cuadro? Un óleo que se expone en una galería y lo venden a tanto dinero. Y bueno, me compraban todo el tiempo y yo estoy sacando avisos todo el tiempo, generando discurso. Bueno, obviamente que no son las artes encumbradas ni es un comentario artístico rupturista ni nada por el estilo. Y además, también, hay aspectos, te diría éticos o filosóficos de los que podríamos discutir. Pero llegado al punto también ha sido la manera en que he tenido una vocación artística toda la vida y que no vengo una familia [con] una herencia para poder dedicarme al arte. He podido ejercer mi arte desde el diseño, desde la creatividad publicitaria y después de mi producción artística propia que muchas veces ha sido experimental y muchas veces una puesta de mercado de otra manera. O sea, toda mi investigación artística, por ejemplo, puede redundar en una puesta en escena para una marca. Y eso no deja de ser arte. O sea, muchos artistas lo ven como algo vergonzoso y creo que ahí está el gran problema por el cual no pueden vivir del arte, por ejemplo. Hay una falsa dicotomía y una falsa moral porque por el otro lado estamos todos en la sociedad de consumo, qué vamos a hacer. Trabajar y consumir.

¿Se refiere a que el arte más comercial que es "mal visto" a veces por los artistas independientes?

Claro, me refiero a algunos artistas independientes de mi generación y de generaciones más grandes donde estaba instalado esta cosa de que si sos artista, el Arte es algo que tiene un aura de sagrada. Hoy (...) eso no es así. Es como un concepto que realmente me

parece que, además de equivocado, es más bien reciente que no tiene mucho lugar y las artes tecnológicas lo están demostrando.

La idea de que "lo comercial" se vincula con lo "no puro", con la [reproductibilidad] técnica de la obra de arte. ¿Es un concepto vigente?

Y no, no necesariamente. Es verdad lo que vos decís, es un concepto bastante instalado y eso tiene que ver con distintas cosas, la primera que las obras de arte tradicionales o las que, digamos, tienen valor de mercado muy alto son moneda de cambio. O sea, los inversionistas los compran como quien mete al banco 5.000 dólares. O sea, es especulativo y forma parte de una esfera económica de la que particularmente estoy totalmente afuera y no tengo la menor idea. En cuanto a la obra única hoy por hoy en el arte contemporáneo, te diría que desde hace 50 años, eso ya no es así. La idea de obra única no existe, se terminó. Obviamente sí para quienes trabajan, digamos, las artes tradicionales, artes plásticas, las bellas artes, digamos. Puede ser que sí. Aquí hay dos o tres artistas que están en ese circuito y que tienen un valor comercial muy alto, son muy pocos, [Pablo] Atchugarry, [Ignacio] Iturria y un par más ponele, que realmente están en el circuito internacional. Y después hay como en todo, artistas emergentes, hay artistas muy jóvenes, que están siendo premiados a nivel internacional, que están haciendo una muy buena carrera, eso es muy oscilante también. Por suerte ahora hay más oportunidades, hay más cruzamiento entre lo que es lo performático, por ejemplo, su vínculo con lo audiovisual, su vínculo con la programación. O sea, hay como nuevas disciplinas y todo se está mezclando mucho. Pero no me acuerdo a dónde íbamos con la pregunta, como ves me divago bastante.

No. Le pregunté si era posible vivir del arte en Uruguay y ahí surgió el tema de "lo comercial" y "lo puro".

Te redondeo eso. Es posible [vivir del arte], siempre fue posible, es posible ahora y ahora más que nunca y las generaciones más jóvenes lo tienen clarísimo, porque hoy está todo a disposición. Cuando tenía 20 años tener una cámara de video, no todo el mundo tenía acceso, no todo el mundo podía hacer videoarte. Hoy podés hacer tremendas películas de videoarte en [el celular], con esta herramienta, que tenemos todos en el bolsillo. Entonces todo cambió. Hay un tema de talentos, por supuesto, pero hay un tema de masividad también. Es una relación bastante diferente, bastante compleja [que] se está produciendo. Todavía no hay la distancia histórica necesaria para poder analizarla, me parece. Pero hay un cambio muy grande. Y ese cambio tiene que ver con el vínculo que tenemos con la tecnología y que ha permitido a los jóvenes

nativos del siglo XXI y de las tecnologías digitales, un acceso a un montón de cosas que para ellos es natural. Entonces, es natural que puedan trabajar y vivir y hacer este tipo de cosas que es lo que habitualmente hacen y consumen, no.

¿Qué significa ser *profesional* en el arte?

Lo opuesto a ser *amateur* y me explico. Por oposición a veces se entienden las cosas. *Amateur* quiere decir una persona que tiene una aproximación esporádica, sin conocimiento, sin los vínculos necesarios, sin formación, digamos. Eso es muy variable, además está todo el tema del autoaprendizaje que hoy además es muy fuerte, siempre lo fue, pero hoy hay muchísimas más posibilidades y en el campo artístico ni hablar. Pero un profesional creo que es una persona que tiene incorporadas una serie de herramientas teórico-prácticas que le posibilitan desarrollar su producción artística a un nivel de calidad superior a lo que sería [sin esta formación]. Literalmente la definición de *profesional* es aquel que logra vivir de su profesión. Pero si sucede en los casos, como te decía, que son artistas pero independientes o dependientes, o lo que fuera, pero que no logra llegar a fin de mes entonces trabaja en otro rubro, que no se relaciona como, por ejemplo, oficinista. En ese caso puede llegar a ser profesionales. Sí, tenés que ver simplemente la cantidad de actores de la Comedia Nacional que trabajan en distintas oficinas del Estado y son absolutamente profesionales. No tiene nada que ver eso. También hay muchos abogados manejando un Uber, ¿eh? El tema que el arte siempre ha sido, es muy vulnerable. O sea, el artista se expone y presenta sus ideas y genera un discurso y es muy movilizador. A nivel social no a todo el mundo le gusta que pase eso. Y entonces siempre es el que está un poco en la picota, un poco lo exponemos en ese lado. Pero, por otro lado, es la reacción a una forma de concebir la vida básicamente. Entonces, yo qué sé, quién vendría a ser un artista profesional. Si vos lo decís de ese lado, bueno, puedo vivir mi día productivo, mi hora productiva, mi horario productivo, no vinculado a mi relación con el mercado, etcétera, lo hago a través de disciplinas artísticas o no y eso es indicador de que alguien es profesional o no. Y creo que es muy relativo, es muy relativo. Creo que estamos juntando cosas. No tú, ¿eh? Se están juntando cosas que en realidad no tienen nada que ver. Si vamos a tasar todo desde una perspectiva económica estamos realmente muy mal como sociedad. Digo, las cosas no pasan por ahí, nunca pasaron. No importa los millones de dólares que hizo fulano, importa el que escribió el *hip hop*.

¿El concepto de *profesional* puede vincularse con el compromiso? Con la forma en que se aborda el trabajo.

Totalmente, en ese sentido sin duda. Eso tiene que ver con el profesionalismo, la capacidad, el compromiso con la tarea y la capacidad de ejecutarla, nada menor. El profesional puede ejecutar una tarea y no solo del bla, bla, bla lo voy a hacer. O sea, puede diseñar la metodología para llegar a un resultado aunque no sea él el que lo hace todo, por ejemplo, pero es una parte de gestión también. Pero sí, el compromiso es esencial y es una muestra de profesionalismo sin duda.

¿Qué significa ser *independiente* en arte?

Ser independiente en arte es generar *status*, modos como no pertenezco a ninguna institución, no trabajo en ninguna empresa de manera asalariada o remunerada y produzco mi arte de forma independiente.

La independencia económica, básicamente.

Sí y la independencia ideológica también en algún sentido es lo que se busca, eso es una ideología: buscar la independencia ideológica es una ideología. Entonces, ya entramos como en una cuestión polémica. Pero ponele que sí, que tiene que ver con eso, con no pertenecer a ninguna institución, no tener un compromiso estable de remuneración. Por ejemplo, volvamos al caso de la Comedia Nacional, hay muchos actores, directores, etcétera, que son remunerados mensualmente. O sea, forman parte del elenco estable y quienes cobran un sueldo, esos no serían independientes. Después hay una serie de grupos de teatro independiente que sí.

¿Cómo se vinculan las artes escénicas con la tecnología y lo digital, o cómo puede relacionarse?

Y hoy por hoy absolutamente, es un matrimonio, siempre lo fue. Las tecnologías y las artes están… es lo mismo. La tecnología y las artes es lo mismo, son como cara de una misma moneda. En las artes escénicas contemporáneas y en las tecnologías contemporáneas es una dependencia absoluta al punto de que [se cuestiona]: ¿qué pesa más? Por ejemplo, trabajo mucho y he producido mucho, muchas performances audiovisuales vinculadas con las artes escénicas. O sea, es una obra performática donde estoy manipulando imagen y sonido en tiempo real y generando una narrativa no lineal, que lo puedo hacer a través de la tecnología, de una computadora, una serie de periféricos, de proyectores, bla, bla, bla. Están los escenógrafos virtuales, gente que se dedica básicamente a crear escenografías, a través de las proyecciones... Está el video que permite la proyección en volúmenes y trabajar en el espacio, todo lo que es el

lighting está vinculado con la iluminación, pero que ya incorpora elementos interactivos. Está toda la audioreacción, el vínculo entre sonido e imagen que permite movimiento, que permite a un bailarín hacer su coreografía y que vayan [apareciendo] resultados visuales en una pantalla, dejando como un rastro, que el propio bailarín o actor con sus movimientos es el que genera sonidos. O sea, lo digital lo que permite es como mezclar todo. O sea, lo que hay que entender es que una computadora es una máquina que le entra cualquier cosa, lo convierte en datos. Entonces, las posibilidades son infinitas, porque las combinatorias son infinitas. Depende de cada artista, en lo escénico, por ejemplo, cuál es su concepto o su idea y qué es lo que quiere transmitir, es brutal todo lo que se puede hacer, a nivel de indumentaria, a nivel, no sé, decime cualquier tipo de disciplina o de ejemplo y te [digo]… El teatro contemporáneo si vos ves las puestas, más allá de lo que hay en Uruguay produciendo, obviamente que tiene un componente altísimo de tecnología digital, pero ya de eso no se habla en el mundo porque es como hablar yo qué sé del aire que respiramos. Eso está en todos lados, no es un punto [actual] digamos. Pero sí, sin duda que hay muchísimas posibilidades al punto que la Universidad ORT [Uruguay] decidió abrir una Licenciatura en Diseño, Arte y Tecnología. O sea, si no hubiese mercado y no hubiese posibilidades, ¿a vos te parece que la Universidad ORT Uruguay abriría una de licenciatura de estas características? No.

¿Considera que influyó, y si fue así cómo, la pandemia en el manejo de las tecnologías en las expresiones culturales? Es decir, venían trabajando de cierta forma, mostrando sus productos…

Y mira, creo que esta situación desubicó a todo el mundo, no. Y eso no es necesariamente malo, pero realmente para mucha gente no sabe todavía qué pasó. No está entendiendo. Ninguno a fin de cuenta tenemos la verdad revelada sobre esto. Lo que sí es verdad es que hay personas e instituciones que lograron adaptarse mejor y más rápidamente a esto y no solo adaptarse, sino tener una visión de que esto va en una dirección y poder empezar a hacer aportes en este sentido.

¿Por ejemplo?

Por ejemplo, la Universidad ORT [Uruguay]. La Universidad ORT [Uruguay] es una institución que justamente hizo eso. Se reconvirtió rápidamente, no todo el mundo, pero a nivel institucional sí esa fue la propuesta y se empezó a elaborar todo desde otra perspectiva. Bueno, muchas instituciones educativas, otras no.

¿Y en las instituciones culturales, precisamente?

En las instituciones culturales tenés como ejemplo el MAPI [(Museo de Arte Precolombino e Indígena)] que se reconvirtió y que hizo un montón, y está haciendo, de actividades y desarrollando toda una producción adaptada a esta nueva realidad. Instituciones que están fundidas, que se fundieron directamente o que están en una vida como latente, como Walt Disney que [se] dice está en un cubo de hielo. Bueno, un poco están así esperando a que esto termine. Y esto no termina, o sea, esto mutó no va a volver a ser como antes nunca. O sea, va a ser otra cosa, se puede parecer. Las tecnologías se hiperaceleraron. Creo que venía por ahí la pregunta de cómo, qué pasó con la tecnología, muchas cosas que estaban latentes, la videollamada, lo que estamos haciendo ahora, bueno se convirtieron en algo del día a día. Skype, por ejemplo, si pensamos es una herramienta que se manejaba relativamente poco, Zoom llegó y todo el mundo sabe usar el Zoom, bueno el 90% de las personas saben usar Zoom. Hubo que adaptarse, vuelvo a decir, creo que este es un tema de cabeza, si vos realmente entendés que hay un cambio que te tenés que adaptar o pensás que la situación es transitoria y las cosas van a ser de una misma manera. Yo con un amigo que está dentro del área de las artes escénicas, justamente hablábamos de la preocupación de muchos actores de que no están pudiendo trabajar porque los teatros están cerrados. Entonces, no, aparentemente no hay lugares donde un actor pueda desarrollarse, pueda ejercer su profesión. Entonces, le decía: "Bueno, quizás es momento que los actores replanteen cuál es su profesión, qué quiere decir ser actor, si ser actor implica pararse arriba de unas tablas y va a ver un público en un teatro que te va a venir a ver y te aplaude al final. Y bueno, eso no, ojalá vuelva muy pronto, pero creo que ahora. Hay que entender que un actor es una persona que tiene la habilidad de salir de sí, incorporar otra personalidad y convertirse en otro individuo y que eso lo puede hacer en la casa, en el teatro, arriba de un ómnibus o por Zoom". Entonces, que no puede trabajar y bueno, no sé, no puede trabajar en un teatro, eso no quiere decir que no puede trabajar de actor. Me parece que ahí está un poco el cambio, viste Mariana.

Dada su formación en Comunicación y Arte, ¿cuál considera que es el aporte que se puede hacer desde la Comunicación a las instituciones culturales? ¿Considera que es importante?

No solo creo que es importante, si no creo que es central. O sea, no solo soy comunicador, acordate que soy comunicador publicitario. O sea, es muy específico. Soy un tipo de comunicador que maneja la comunicación persuasiva, ¿ta? O sea, mi trabajo

toda la vida, mi profesión, es hacer que la gente vea tales cosas y tenga una cierta opinión o por lo menos que maneje una determinada variable. Entonces, si será importante para todo esto que estás hablando el rol del comunicador. Para que se entienda la importancia del arte, estoy repasando un poco lo que hablamos, para que la sociedad le dé lugar al artista, para que más artistas sean conocidos, para que puedan expresar su arte, para encontrar nuevos canales de difusión. O sea, es central. Creo que debe ser como en todo, es [cuestión de] formarse. O sea, no da que alguien, un comunicador realice una comunicación sobre el área de las artes sin tener ningún conocimiento. Es como que porque soy comunicador me quisiera meter comentarista deportivo y yo la verdad no tengo la más mínima idea y sin embargo, somos todos comunicadores. Me parece que hay que tener una afinidad, hay que tener un conocimiento, hay que tener una cultura y una sensibilidad muy particular. Además de que seas muy bueno como profesional, eso es otro parte del asunto. Pero el aporte no solo es central, es necesario, es muy necesario para revertir incluso todos esos prejuicios de que el arte no paga y que los artistas tienen que trabajar en una oficina para poder ser artistas. Yo qué sé, el rol de los comunicadores es mostrar otras posibilidades, no.

[En ese marco], ¿las Relaciones Públicas, por ejemplo, son importantes? A veces se equipara o se entiende que el comunicador solo puede manejar redes [sociales] o que, al contrario, cualquier persona puede manejarlas.

Pero no es lo mismo las Relaciones Públicas que las redes sociales. No tiene nada que ver. Las Relaciones Públicas son disciplinas concretas, específicas, que tienen determinadas metodologías, que tienen objetivos, que son mensurables. O sea, y que tienen una dinámica muy propia. Me encantan las Relaciones Públicas, me parece que es en un punto, voy a caricaturizarlo, pero casi que es como publicidad uno a uno, tenés que persuadir a un grupo muy reducido, pero que a su vez son los que amplifican después los mensajes, ¿no? Entonces, el relacionista público acá hasta tiene más sentido te diré que el comunicador publicitario tradicional. Porque acá no sé si es un tema de masividad, es un problema de incidir en los tomadores de decisión y cambiar algunas cabezas, algunas ideas de los líderes de opinión, y en los que detentan el poder. Las Relaciones Públicas son fundamentales, son fundamentales.

¿Qué oportunidad de crecimiento tienen los medios digitales?

Y m'ija todas las oportunidades, falta que venga Mariana y su generación, todos los chicos con cabeza de ahora y le cuenten a los viejos que el mundo cambió y que ustedes tienen la forma de trabajar nueva. Hay que hacer así, Mariana: "Permiso, llegamos estas

son las ideas y el siglo XX terminó hace 30 años, señores". Es la gracia, pero ta'. Me parece que sí, hay oportunidades, lo que pasa que las opiniones están vinculadas a las respuestas que le vas a pedir a alguien de 50 años que cambie el mundo, desde mi lugar lo trato de hacer. Ahora los nativos [digitales] son ustedes. O sea, y las oportunidades están ahí, sobre todos para los jóvenes, son los que pueden aprovechar las oportunidades.

¿Algo que le interese agregar?

No creo que hablamos de todo. Vuelvo a decir como síntesis que el artista, primero que es una característica innata, no de las personas, que hay que formarse para que eso te permita vivir profesionalmente como vos decías, de tu vocación o de tus intereses. Hay una cosa que sí me gustaría decir: muchas veces hasta, capaz que esto ha cambiado un poco, daba vergüenza decir que soy artista. Porque, por distintas cosas, hay una idea que artista son solo los genios de la humanidad y yo cómo con mi humildad uruguaya me voy a considerar un artista. Si los artistas son Lady Gaga y Leonardo de Vinci. Artistas siempre digo, hay buenos y malos, como hay cirujanos buenos y malos, empleadas domésticas buenas [y] malas. Entonces, que seas artista no garantiza que entres al podio olímpico de nada, no va por ahí. Después hay mucho prejuicio también, uno a veces dice no soy artista porque van a pensar de mí que soy un "reventado".

¿"Reventado"? ¿En el sentido de ideas extravagantes?

Un reventado. O sea, fumado, borracho, que no tiene casa y está todo mugriento, básicamente eso, no tiene trabajo y huele mal, eso es un reventado. Mirame a mí, de reventado tengo poco. O sea, hay un montón de gente, algunos están más metidos en el circuito artístico, digamos, como más cerrado, y otros que tenemos una visión mucho más amplia. Pero de alguna manera todos estamos produciendo contenidos artísticos. Y la comunicación, te digo, he hecho piezas de comunicación y campañas que considero mis obras de arte, ¿entendés? O sea, porque el arte también lo veo mucho, desde una perspectiva oriental, muy taoísta, muy de la cultura japonesa. ¿Qué es el arte para ellos? Es la intención, el objetivo y la constancia de querer llegar a una perfección, sea lo que sea. Por ejemplo, limpiando un piso. Vos podés limpiar un piso con arte, ser un artista en la limpieza del piso y otro va a serlo con odio. Creo que ahí está la cosa, entender nuestro lugar, ser felices con lo que tenemos y poder abrir esto de manera que haya otra persona que pueda disfrutar de lo que hacemos. Poniendo el ejemplo del piso, el tipo que limpia el piso como un artista independientemente está dándole algo grato a otra persona, ¿verdad? Que quizás ni se da cuenta, pero no va a ser lo mismo caminar por el

piso sucio que… Está siendo feliz, el artista y está siendo feliz el receptor de ese arte, creo que va por ahí. Lo demás es otro tema de mercado, hay gente que sabe más que yo de eso que le podés preguntar.

Muchísimas gracias por la oportunidad.

Muchísima suerte, después contame como te fue.

Sí, sin duda. Hasta luego.