

Las otras escenas: Leonardo Martínez Russo y el Teatro del Litoral. Territorios plurales para políticas nacionales.¹

Estíbaliz Solís Carvajal

Diploma en Gestión Cultural / Maestría en Teoría e Historia del Teatro (Universidad de la República)

Montevideo, Uruguay

estibaliz.sc@gmail.com

Eje temático: Políticas culturales en clave interinstitucional. Análisis de la acción cultural de los agentes gubernamentales, empresariales y civiles identificando formas de institucionalidad e interinstitucionalidad cultural, metodologías de trabajo, participación ciudadana en su construcción, indicadores e instrumentos de evaluación y seguimiento.

Palabras clave: Leonardo Martínez Russo / Teatro del Litoral / políticas culturales

Resumen

Este trabajo analiza la trayectoria del director teatral y dramaturgo Leonardo Martínez Russo (Fray Bentos, 1980) en su paso por los grupos Teatro Sin Fogón (Fray Bentos), Imaginateatro (Paysandú) y Teatro De Cartón (Carmelo) planteando un estudio de caso sobre las estrategias de gestión de la escena teatral profesional fuera de Montevideo y su vinculación con las políticas culturales de fomento a las artes escénicas, así como con las políticas de descentralización y de democratización cultural impulsadas entre los años 2005 y 2014, tomando como muestra aquellas acciones que generaron algún impacto en la trayectoria de Martínez.

Martínez ha escrito y dirigido cerca de treinta obras teatrales en menos de quince años de trabajo, trabajando en red con varias agrupaciones del litoral uruguayo. Sin embargo, su obra no ha sido estudiada aún, únicamente reseñada de manera parcial y sin dar cuenta de su impacto; tampoco lo han sido las estrategias con que contó para desarrollar esta prolífica producción ni la recurrencia de estas estrategias en las prácticas de la escena teatral del litoral.

Nos interesa describir, para este caso en particular, los *modos de interacción* entre los actores de estas políticas: las autoridades político administrativas nacionales (DNC-

¹ Trabajo presentado en el Primer Seminario de Gestión Cultural en clave interinstitucional-territorial. Montevideo, 1-2 de diciembre de 2015.

MEC), las autoridades departamentales, los artistas beneficiarios de manera directa o indirecta y las organizaciones civiles involucradas. Entendemos como *modo de interacción* la recepción y la respuesta discursiva que los actores citados realizan a partir de las acciones e inacciones ejecutadas por cada parte y que impactan sobre el objetivo común del fomento a la producción escénica de los artistas del litoral. Partimos del supuesto consensuado de que las políticas públicas incluyen tanto la actuación como la no actuación de los actores gubernamentales y de que las prácticas y normativas que dan forma a las políticas son susceptibles de ser señaladas tanto a partir de las formas de intervención como de formas inmateriales o simbólicas, por ejemplo el discurso.²

Esta descripción está documentada a partir del análisis crítico de un corpus conformado por los documentos oficiales emitidos por las partes, así como de las declaraciones obtenidas mediante entrevistas. En particular, nos referiremos a los *modos de interacción* con rasgos comunes en las tres agrupaciones citadas (Del Fogón, Imaginateatro y Teatro De Cartón).

a. Trayectoria de Leonardo Martínez. (Sin Fogón-Imagina-De Cartón). Claves comunes a la escena del litoral.

De joven vocacional a director artístico

Leonardo Martínez Russo (Fray Bentos, 1980) inicia su carrera teatral en la adolescencia, año 1998, a partir de su acercamiento y posterior incorporación a Teatro Sin Fogón, institución legendaria del departamento de Río Negro, fundada en 1986 por Estela Golovchenko y Roberto Buschiazzo. Con Golovchenko realiza talleres de actuación y es incorporado como actor de la compañía hasta el año 2001.

Para ese momento, Martínez Russo intercalaba su práctica actoral con su trabajo como cadete de despachante de aduanas y su reciente paternidad; por lo que no consideró, en ese momento, opciones de formación superior en artes escénicas sino la lectura cuidadosa de materiales teóricos, la visita a espectáculos y la formación mediante la práctica. Martínez llama a este proceso “la construcción de una vocación”³, vocación que terminaría de materializarse a partir del intercambio con Alberto “Coco” Rivero,

² Meny, I. y Thoenig J.C. (1992) Las políticas públicas. Ariel Ciencia Política: Barcelona (89-103)

³ Martínez Russo, L. Entrevista personal (14 de noviembre de 2015). Carmelo, Uruguay.

reconocido director y docente montevideano, que fungió como director de lo que posteriormente sería el espectáculo *La cena miserable* (Teatro Sin Fogón, 2001).

El espectáculo fue el resultado de un proceso de investigación guiado por Rivero a partir de propuestas del elenco, con dramaturgia final de Martínez y de Golovchenko; este es el primer espectáculo donde el autor es convidado a formar parte de la escritura y concepción del montaje, más allá de su participación actoral; también inaugura una forma de trabajo que conservará y profundizará en su carrera posterior, más allá del teatro Sin Fogón: el *escenotúrgico*, con textos concebidos a partir de improvisaciones, trabajos pautados, observación en escena de pre-escrituras y disparadores poéticos.

A partir de este trabajo, Martínez Russo empieza a fungir como dramaturgo y director en algunos montajes de Sin Fogón hasta el año 2006. Los años 2005 y 2006 son considerados por él como años clave para su carrera pues empieza a dedicarse enteramente a las artes escénicas. Primero es becado por el Ministerio de Educación y Cultura para asistir como espectador a siete talleres y dieciséis obras del Festival por la Memoria (Teatro El Galpón, 2005), luego es convocado a dirigir en el grupo De Cartón de la ciudad de Carmelo y posteriormente obtiene una beca para “jóvenes vocacionales” de la Fundación Chamangá que le permite financiar un taller de dirección con Alberto Rivero, quien a partir de este proceso, lo invita a participar del espectáculo Arturo Ui de la Comedia Nacional.

Durante el proceso de montaje con la Comedia Nacional, en Montevideo, establece un vínculo con el actor y dramaturgo Marcelo Goyos, vinculado con la escena teatral de Paysandú. Con Goyos realiza colaboraciones que lo vinculan, primero como actor y luego como director y dramaturgo, a Imagnateatro, compañía sanducera fundada en 1997 y gestionada por Darío Lapaz y Laura Galín. A partir de entonces comenzaría trabajar en red, integrando elencos y proponiendo proyectos desde Fray Bentos, Paysandú y Carmelo.

Luego de varios años de colaboraciones, a partir del 2010 se convierte en el director artístico de De Cartón y se muda parcialmente a la ciudad de Carmelo donde además obtiene un puesto como profesor de teatro en la Escuela de Música N°144 (ANEP) y desempeña como tallerista en el Centro Cultural La Caja.

La formación de Martínez Russo ha estado nutrida por talleres y seminarios con directores y dramaturgos nacionales como Sergio Blanco, Fernando Toja y María Dodera, entre otros; así como talleristas internacionales: Julia Varley (Odin Teatret, Dinamarca), Marco Antonio de la Parra (Chile) y Andrea Garrote (El Patrón Vásquez, Argentina), entre otros.

Tomaremos la trayectoria de Martínez como estudio de caso para observar por un lado, poéticas y prácticas escénicas recurrentes en la escena del litoral y, por otra parte, algunas estrategias de gestión comunes a las tres agrupaciones. Nos interesa dar cuenta de estas estrategias y su interacción con acciones enmarcadas en políticas de fomento a la producción artística, así como políticas de descentralización y democratización cultural impulsadas entre los años 2005 y 2014.

Teatro del litoral

El primer riesgo que correremos es el de aventurar algunas nociones identitarias que permitan hablar no sólo de los aspectos comunes a los territorios explorados sino también de sus singularidades como parte de esta composición heterogénea que venimos llamando Teatro del Litoral. Entenderemos esta regionalización a partir, no sólo de límites geopolíticos, sino de formas simbólicas contenidas en las prácticas teatrales y sobre todo a partir de los recorridos interinstitucionales de la red de creadores vinculados con las tres organizaciones estudiadas (Sin Fogón, Imagina y De Cartón), tomando como eje la producción de Martínez Russo.

Como el mismo autor asegura, el riesgo se incrementa con la posibilidad de confundir las poéticas de esta red de creadores, con la voz del Litoral, posiblemente mucho más compleja que el alcance de estas páginas. Este trabajo se limitará, entonces, a hablar de un Teatro del Litoral parcial, relacionado con las prácticas de estas tres agrupaciones, con sus integrantes y producciones y sobre todo, de un Teatro del Litoral visto desde la conversación entre los actores institucionales vinculados con las formas de intervención que integran políticas culturales específicas, aquellas que se refieren al impulso de la producción de este sector y que han impactado sobre la producción de los grupos estudiados.

Para observar la conversación entre los actores referidos, nos concentraremos en la relación dialéctica entre el *campo* y el *habitus*, siguiendo a Boudieu. Entenderemos el

campo de estas prácticas como el espacio de fuerzas, relaciones y agentes que participan de la distribución del capital específico en juego, ya sea buscando la subversión de esta distribución o su conservación. La composición de este capital específico en juego, para el Teatro del Litoral, será propuesta a lo largo de este trabajo a partir de la observación de las relaciones y las tensiones del *campo*. Entenderemos *habitus* como “lo socialmente incorporado-*estructura estructurada*-que se ha encarnado de manera duradera en el cuerpo como una segunda naturaleza, naturaleza socialmente constituida”⁴ y como “principio a partir del cual el agente define su acción en las nuevas condiciones que se le presentan, según las representaciones que tiene de ellas”.⁵

Los actores considerados serán: las autoridades político administrativas nacionales (DNC-MEC), las autoridades departamentales y municipales, los artistas pertenecientes a las organizaciones estudiadas (Sin Fogón, De Cartón e Imagina) y algunas organizaciones civiles involucradas en los procesos de gestión de estos grupos. Dentro de acciones en la órbita del Ministerio de Educación y Cultura, y en especial de la Dirección Nacional de Cultura hemos considerado particularmente: el Fondo Concursable para la Cultura, el Instituto Nacional de Artes Escénicas, los premios Florencio y los Centros MEC. Por otra parte, dentro de las organizaciones civiles hemos tomado en cuenta, aparte de los grupos estudiados, a la Asociación de Teatros del Interior (ATI), la prensa, la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay (ACTU) y la Comisión Fondo Nacional de Teatro (COFONTE)⁶.

Este universo parcial de prácticas escénicas del Litoral no considera el departamento de Salto, “(...) con una fuerte iniciativa popular en materia cultural, que ha sido fecunda en la creación y sostén de instituciones privadas y públicas de gran arraigo”⁷. Este departamento forma parte de la Región Litoral propuesta por el estudio Regionalización Cultural del Uruguay⁸ y de la Región 3, propuesta por los Fondos Concursables, regiones que integra junto a Paysandú y Río Negro. Queda pendiente entonces, para futuras investigaciones, el cotejo de las nociones atribuidas al Litoral por este trabajo,

⁴ Gutiérrez, Alicia. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En Bourdieu, P. El sentido social del gusto. Siglo XXI. Buenos Aires, 2010. (15)

⁵ Ídem

⁶ Integrada por representantes del Ministerio de Educación y Cultura, de la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay (ACTU), de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA), de la Federación Uruguaya de Teatros Independientes (FUTI) y de la Asociación de Teatros del Interior (ATI).

⁷ Padrón, O. (2011) Historia cultural de las regiones. En Arocena, P. (Ed) Regionalización Cultural del Uruguay (124) Montevideo: Universidad de la República.

⁸ Ídem

con las que surjan de un estudio profundo de las prácticas escénicas del departamento de Salto.

A su vez, consideraremos como parte del Litoral al departamento de Colonia, y en particular a la ciudad de Carmelo (sede de De Cartón), incluida por Padrón⁹ en la región Sudoeste, junto a Soriano y San José. Se debe reconocer además la interconexión de estas dos últimas ciudades con algunos circuitos de distribución de los espectáculos del Litoral y la dirección esporádica de Martínez Russo en proyectos de los grupos Del Patrimonio (Colonia de Sacramento) y Querubín (Libertad, San José).

Arocena (2011) explicita cuatro etapas en el proceso de institucionalización de las regiones: “la primera es la de conformación de un territorio con ciertos límites, la segunda es la del desarrollo de sus formas simbólicas, la tercera es la de la creación de instituciones regionales y la cuarta es que esa región pase a formar parte del sistema regional y de la conciencia regional de la sociedad”¹⁰

El territorio de las prácticas consideradas por este trabajo es limítrofe y acompaña al recorrido del río Uruguay hasta convertirse en Río de la Plata, en Nueva Palmira. Martínez Russo sugiere intuitivamente un conjunto de formas simbólicas que acompañan este recorrido fluvial. Formas que coinciden con experiencias de vida comunes a los participantes de la red, acceso a determinados productos culturales y construcción colectiva de un imaginario teatral.

El dramaturgo afirma que para él, desde una noción construida en la infancia, Colonia pertenece al Litoral, pues “está compuesto por los departamentos que jugaban en el Campeonato del Litoral en la Copa Nacional de Selecciones [de Fútbol]”¹¹ Prueba de esta inclusión de Colonia en el Litoral es que el grupo De Cartón convocó del 13 al 15 de noviembre del presente año al V Festival Internacional de Teatro del Litoral y el más allá, con sede en Carmelo. Este festival convocó además a compañías argentinas con las que De Cartón ha tenido intercambio a través de espacios de encuentro, talleres y festivales.

El director señala además, como parte de este espacio simbólico que compone al litoral, las particularidades de una variedad lingüística influenciada por un mejor acceso a la

⁹ Ídem

¹⁰ Ídem (23)

¹¹ Martínez Russo, L. Entrevista personal (14 de noviembre de 2015). Carmelo, Uruguay.

señal de televisión argentina y un imaginario de cuentos picarescos de transmisión oral con escenarios que los habitantes de los distintos departamentos atribuyen al propio.

Esta picardía es considerada, según el dramaturgo, como un valor particular de los lenguajes teatrales del Litoral. También considera temáticas que recurren, entre ellas la manifestación de un modelo industrial en decadencia, principalmente en Paysandú y Fray Bentos. En el caso de Paysandú, partiendo de la obra de *Imaginateatro*, se suma una singularidad que lo distingue especialmente. El grupo ha desarrollado un ciclo *espectáculos patrimoniales* (2006-2011), espectáculos que remiten a temáticas históricas, espectáculos de resignificación de lugares históricos y patrimoniales como espacio de construcción y reflexión crítica sobre la identidad, enmarcada en límites geopolíticos. Entre estas intervenciones se destacan los recorridos de Bus turístico (2007-2015) en Paysandú, y dos recorridos nacionales: Recorrido Sánchez (2010) y Recorrido Bicentenario (2011). Paysandú se atribuye también un protagonismo especial por ser históricamente sede la Bienal de Teatros del Interior y reconocida míticamente entonces como “Capital del Teatro del Interior”.

Se aprecia especialmente, a partir de la documentación, algunas concepciones comunes sobre la práctica teatral. Es posible remitir estas concepciones al flujo de la red de creadores que conforman las agrupaciones y a experiencias escénicas y formativas comunes. La primera de ellas es la integración de nociones y concepciones metodológicas y escénicas sin detallar su filiación teórica o geopolítica, integración basada en intuiciones destinadas a potenciar las poéticas propias y su impacto político.

Entre estas concepciones se encuentran: el *desmontaje*, la *escenoturgia* y el *convivio*; nociones rastreables al campo teórico de algunas prácticas contemporáneas de la escena de Buenos Aires. El *desmontaje* citado por las agrupaciones remite a un espacio de intercambio con el público, posterior a las presentaciones en gira, según Kartun: “Es un análisis de los materiales, herramientas y procedimientos con los que trabaja un creador. Observados sobre el ejemplo mismo de un proceso, expuesto en su desglose con el fin de objetivar esos mecanismos y poder reflexionar sobre la práctica de los mismos.”¹²

El *desmontaje* pone en evidencia la creación mediante procesos de investigación y resulta coherente con la composición dramaturgica a partir de materiales propuestos por

¹² Kartun, M. (2009) *Ala de criados*, Bs As: Ed. Atuel (91)

los participantes en la escena, durante los ensayos, práctica referida por Martínez Russo como *escenoturgia*.

El *convivio*, entendido como “conjunción de presencias e intercambio humano directo (...)”¹³ es celebrado por los creadores del litoral, admitiendo su “obsesión porque el teatro sea un encuentro significativo, entre los espectadores, los creadores y la comunidad”¹⁴, según afirma Martínez Russo, quien asegura además que si hay algo que verdaderamente atraviesa las prácticas del litoral es la valoración del encuentro como la esencia de lo teatral. Esta concepción impacta también sobre las estrategias de gestión, a las que nos referiremos más adelante, pues el encuentro no se detiene en la relación con el público sino que incluye las relaciones en red con otros creadores a partir de la presentación de las propuestas, así como de los intercambios formativos y de exposición en festivales y circuitos de programación.

Esta posición privilegia, siguiendo a Dubatti, la visión del teatro como productor de sentido político en tanto espacio para la producción de subjetividad(es) plurales y diversas. Subjetividades que pueden ser alternativas a las formas macropolíticas dominantes, entendiéndose estas como “las que ratifican el status quo y los imaginarios colectivos más arraigados”¹⁵ construyendo formas alternativas de verdad y por tanto, formas de vivir, pensar y vincularse resistentes y transformadoras.

En este sentido, resulta coherente la oposición del director a declarar sus prácticas y las de la red de creadores con los que se vincula como parte de un *Teatro del Interior*, término que considera vacío de contenido en tanto no es capaz de describir prácticas y poéticas heterogéneas, sino sólo de considerarlas, en relación de oposición con la capital.

b. Estrategias de gestión y vinculación con políticas de fomento a la producción artística, así como políticas de descentralización y democratización cultural.

Hacer en el Litoral: estrategias de las organizaciones y vínculos institucionales

¹³ Dubatti, J. (1999). *Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral*. Universidad de Buenos Aires. Revista digital Dram@teatro http://dramateatro.sc15.co.uk/ensayos/n12/dubatti_web.htm

¹⁴ Martínez Russo, L. Entrevista personal (14 de noviembre de 2015). Carmelo, Uruguay.

¹⁵ Dubatti, Jorge (2012). *Teatro, producción de sentido político y subjetividad*. Gestos N°53 Abril 2012 (13-22)

Dentro de la descrita heterogeneidad puede leerse la convivencia de prácticas asimilables a modelos administrativos más jerarquizados: con liderazgos definidos por la fundación de las instituciones y su aporte en bienes patrimoniales, hasta modelos de gestión cooperativa con participación de instituciones públicas y privadas, pasando por modelos cambiantes conforme a las necesidades de cada uno de los proyectos.

En el caso de *Imaginateatro* y *Teatro Sin Fogón*, nos encontramos ante organizaciones civiles con sala propia, fundadas y gestionadas por los artistas que las integran. Laura Galín y Darío Lapaz, por *Imaginateatro*, y Estela Golovchenko y Roberto Buschiazzo por *Sin Fogón*. En el caso de esta última institución, gracias a un sistema de socios colaboradores que aporta una cuota periódica fija, en los últimos años los gastos administrativos no se sustraen de las ganancias por venta de entradas, lo que permite que la taquilla sea otorgada por completo al grupo que se presenta.

La distribución cooperativa de los ingresos por taquilla es la práctica más común para las tres agrupaciones estudiadas, aunque el acuerdo con el porcentaje que le corresponde a la sala y al grupo varía según las necesidades de ambas partes en el momento del acuerdo. Las salas *Imagina*, *Sin Fogón* y *La Caja* (sala afiliada a *De Cartón*) programan no solo los espectáculos de sus compañías sino que forman parte de un circuito de programación denominado *Teatro en Red*, que funciona desde el año 2013 y que es integrado también por la *Casa de la Cultura de Libertad* (San José), administrada por una comisión directiva civil, y *La Sala* (*Las Piedras*), administrada por el grupo de teatro local.

Teatro en Red cuenta con el apoyo económico del Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) y compromete a cada sala a programar dieciséis funciones de agrupaciones teatrales sin sala propia, pertenecientes a la localidad de cada una. En el caso de que no exista oferta de agrupaciones locales, la programación se extiende a los departamentos cercanos. Así mismo, los espectáculos de las instituciones anfitrionas se desplazan por este circuito de salas, generando no solo funciones sino también intercambio con las agrupaciones anfitrionas.

El caso de *De Cartón* (*Carmelo*) es novedoso pues refleja un alto grado de integración entre organizaciones públicas y privadas. El grupo teatral realiza su actividad en el Centro Cultural *La Caja*, ubicado en una antigua casa perteneciente al Banco de Previsión Social (BPS) y dada en comodato para el funcionamiento de tres instituciones

a la vez: la Escuela de Música 144, perteneciente a ANEP, el Centro MEC de Carmelo y el grupo de teatro De Cartón, que gestiona la sala pero también imparte talleres artísticos. Estas instituciones funcionan coordinadamente en régimen de colaboración mutua.

De Cartón es, entonces, el único de la muestra con una sala que no podría considerar como un bien patrimonial de la agrupación, aunque sí la gestiona. El grupo no vende entradas para los espectáculos sino que recibe colaboraciones voluntarias “al sobre”. Esta recaudación tiene destinos que varían según las necesidades de la sala y del grupo, algunas veces se utiliza para suplir necesidades inmediatas y en otras oportunidades, las ganancias se reparten de manera cooperativa. El grupo no cuenta con personería jurídica y, aunque se han generado intentos de formalización, se terminan descartando al no considerarse como una auténtica necesidad, ya que los participantes cuentan con otras actividades remuneradas. Las tres salas han contado con el apoyo de COFONTE y en ocasiones de la DNC para la reparación de las instalaciones y la compra de equipamiento de iluminación y audio.

Las agrupaciones no cuentan con la figura de un productor o equipo de producción dedicado únicamente a esa tarea. La producción recae sobre los miembros del grupo que decidan asumirla y cuenta con la colaboración parcial de los otros integrantes desde roles auto-asignados. Quien asume la producción comúnmente forma parte del elenco o del equipo de dirección del espectáculo.

En el caso de De Cartón algunas de las prácticas se encuentran en el límite entre lo que podría ser considerado como arte comunitario: priman las creaciones colectivas, es auto-gestionado, los integrantes se asumen como vecinos, se sostiene con colaboraciones voluntarias y tiene vinculación fuerte con la comunidad, fortalecido por albergar tres instituciones culturales en el mismo espacio. Aunque se diferencia abiertamente de las prácticas comunitarias en que persigue como primer objetivo la creación artística y toda intervención social resultante es considerada como el impacto inherente de la creación artística, los miembros tienen aspiración de ser considerados como profesionales y poseen un director artístico remunerado¹⁶.

¹⁶ Bidegain, M. et al (2008) Vecinos al rescate de la memoria olvidada: teatro comunitario. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.

Martínez cita a Buschiazzo, director de Sin Fogón, para afirmar que “su sentir es *amateur* y su hacer profesional”¹⁷ en el sentido del compromiso afectivo con su trabajo. Lo que explica que el acuerdo tácito entre los elencos sea que al iniciar una producción se asuma previamente llevarla a cabo con o sin recursos económicos, procurando gestionar apoyos públicos y del sector privado pero asumiendo la inversión por parte de los integrantes en el caso de que los fondos no lleguen.

Encontramos entonces que el Teatro del Litoral se conforma por la integración de sus lenguajes y poéticas dispares pero con imaginarios comunes, con prácticas escénicas y estrategias de gestión que son inherentes a estos lenguajes. Así mismo lo afirma Martínez:

“Es un teatro de amigos y vecinos. Es decir, el vínculo para crear abarca más que el que se genera en los roles técnicos teatrales del montaje de una obra. Es un teatro de búsqueda. Buscamos re-significar nuestra idea del mundo y de nosotros mismos en cada trabajo. Esto se cristaliza en la elaboración de texto que tiene la escena como centro, que son creados desde y a través de la escena, estando incluso abiertos a la misma. Es un teatro auto-gestionado. Generalmente con producción independiente en el proceso de creación y con apoyo estatal en la etapa de distribución. Finalmente es un teatro político en el sentido que plantea Dubatti: «ya que no podemos cambiar el sistema porque las condiciones no están dadas, podemos juntarnos en micro espacios políticos (y yo agregaría crear pequeñas redes o espirales) para promover subjetividades alternativas»¹⁸.

Estrategias de producción: vínculos con las organizaciones estatales y departamentales

A partir de una muestra de diez espectáculos beneficiados con el Fondo Concursable para la Cultura encontramos que únicamente tres de ellos obtuvieron recursos para la producción, en el resto, las agrupaciones asumieron los gastos de producción o los gestionaron mediante apoyos privados y posteriormente aplicaron para obtener apoyo para gira. Con los fondos asignados cubrieron parte del dinero invertido en la producción y a su vez, los gastos de la gira.

Los creadores manifiestan la dificultad de ajustar los procesos creativos a los requerimientos del Fondo Concursable pues se solicita una propuesta escénica que aún

¹⁷ Martínez Russo, L. Entrevista personal (14 de noviembre de 2015). Carmelo, Uruguay.

¹⁸ Martínez Russo, L. Entrevista vía correo electrónico (12 de noviembre de 2015). Uruguay.

no ha sido concebida, que será producto de una investigación aún no pautada a más de un año del posible estreno, este tipo de aplicación no favorece el “teatro de búsqueda”. Manifiestan también que se trata de una conversación engañosa pues, con un poco de pericia, es posible ajustar la propuesta no sólo a los requerimientos del Fondo sino a sus objetivos y a las líneas programáticas de la Dirección Nacional de Cultura, de modo que el apoyo sea concedido aunque después se realicen cambios a lo propuesto. Las autoridades comprenden estos cambios y aceptan la voluntad artística *a posteriori*, pero este proceso no puede dar cuenta de las verdaderas cualidades del proyecto antes de asignar los recursos, ni atenerse a sus plazos de producción. Ante esta incertidumbre, los creadores optan por aplicar para gira, una vez concebido el espectáculo, de modo que pueda ser más concreta la aplicación.

Un criterio similar es el utilizado para la decisión sobre la aplicación al Fondo Regional o al Nacional. En la muestra destacan únicamente dos postulaciones al Fondo Nacional, explicadas por la participación de distintos postulantes de los mismos grupos, en el mismo año. Se conceden, por su parte siete apoyos del Fondo Regional, para gira. Martínez afirma que existe la percepción consensuada de que es más probable obtener apoyo para realizar una gira y obtenerlo del Fondo Regional, pues hay porcentualmente menos aplicaciones.

Ahora bien, las estrategias no sólo incluyen el ajuste del proyecto a los formularios, sino también el énfasis que adopta la narrativa de los temas y los objetivos. Aunque los grupos sostienen una independencia en la elección de los contenidos de sus propuestas, admiten como evidente la necesaria focalización del discurso de presentación de las propuestas para que reflejen las líneas de acción del Fondo Concursable y de la Dirección Nacional de Cultura.

Esta práctica no nos escandaliza y todos estaremos de acuerdo en afirmar que es un hecho natural de las herramientas de democratización de los fondos públicos; lo que no quita la necesidad de evaluación de las políticas exitosas con la conciencia de que los resultados obtenidos se encuentran de alguna manera alineados con los resultados que se desean obtener; aunque luego el campo de las prácticas refleje un panorama mucho más diverso y complejo.

Por ejemplo, los creadores del litoral son conscientes de obtener apoyo más fácilmente, no sólo de los fondos nacionales sino de las organizaciones departamentales y

municipales, para intervenciones vinculadas con temas históricos o patrimoniales. Como afirmamos antes, el grupo Imagina cuenta con una amplia trayectoria de *espectáculos patrimoniales* que han conformado una poética distintiva de su teatro, por lo que la elección de estos temas es un valor natural de su práctica artística.

De esta manera, la agrupación recibió el apoyo del Programa Laboratorio (DNC-MEC) para la realización del espectáculo *Recorrido Sánchez* (2010), un trabajo que había sido propuesto anteriormente pero que no fue apoyado hasta el año 2010, en coincidencia con el Año de Florencio Sánchez. Bajo el mismo formato, realiza *Recorrido Bicentenario* (2011), seleccionado por la Comisión Nacional del Bicentenario para realizar una gira nacional por catorce ciudades. Este proyecto fue patrocinado por la Dirección Nacional de Cultura.

La preferencia al abordaje de estas temáticas es perfectamente coherente con las líneas programáticas de la Dirección Nacional de Cultura para ese periodo. El Ministro Ricardo Erlich declara, en el Informe de Gestión de la DNC (2010-2014) el lugar que ocupa la promoción de procesos identitarios que impliquen arraigo geopolítico: “En primer lugar, aparecía con fuerza el vínculo entre cultura y sentido de pertenencia. Pertenencia refiere, por un lado, a un vínculo con la tierra, aquélla donde se nace, que se elige o donde se logra hacer un proyecto de vida. También refiere a vínculos entre las personas: pertenencia a una comunidad. Pilar del sentido de pertenencia es igualmente la cultura”¹⁹

Esta declaración explica el claro apoyo que algunos de los proyectos incluidos en la muestra obtuvieron entre los años 2010 y 2013, un apoyo cifrado en prácticas escénicas y de gestión que privilegian el encuentro y fortalecimiento de la comunidad, así como la legítima re-significación de espacios simbólicos a partir de espacios materiales. ¿Pero qué pasa con las prácticas que no se adhieren a estos objetivos? ¿Cuál es la intención finalmente de guiar procesos de pertenencia cultural a un determinado territorio?

De nuevo, el Informe de la DNC (2010-2014) logra explicar con claridad este objetivo: la fragmentación social genera un sentimiento de desarraigo que acentúa los cambios sociales: “Estos cambios, llenos de promesas y potencialidades, se producen en contextos donde existen fracturas sociales profundas, en los cuales se verifican, además,

¹⁹ Erlich, R. Prólogo en *Desarrollo cultural para todos. Informe de gestión DNC (2010-2014)* Ministerio de Educación y Cultura. (9)

procesos que tienden a separar comunidades y personas, fragmentando el tejido social, debilitando comportamientos y referentes solidarios y fortaleciendo conductas corporativas. Debilitando la propia fuerza constructora de la sociedad.”²⁰

Ahora bien ¿Fortalecer esta línea de intervención social es la función del teatro y en particular, de las prácticas escénicas que describimos? Serlo o no deberá ser decisión únicamente de los creadores y sus objetivos artísticos, no de las políticas culturales que los alcanzan. Sucede que estas acciones de intervención han resultado coincidentes con algunas de sus prácticas, pero esta coincidencia no corresponde a una política de estímulo a la producción escénica en sí, sino a políticas sociales de democratización cultural.

De igual forma, los creadores consideran que recibir apoyo de parte de la Dirección Nacional de Cultura o de los Fondos Concursables ha significado una contribución sustancial a su profesionalización pues ha permitido sumar horas remuneradas a su trabajo y aunque algunas veces sus trabajos se vean permeados por las directivas de intervención de las instituciones, en tanto estas líneas de intervención sean comunes a sus proyectos artísticos, seguirán tratando de fortalecer estos vínculos.

Encontramos entonces que los actores gubernamentales llevando a cabo una política social que tiene como sustrato un contenido cultural, artístico específicamente, inciden en el *campo*, mediante la inversión de una parte del capital específico que está en juego en él: los recursos económicos para la producción artística; y a partir de estos recursos entregan (con un objetivo común a los artistas: el fortalecimiento de la comunidad) una herramienta para la profesionalización del sector, otro de los aspectos que integrarían la noción de capital en construcción en este trabajo.

Ahora bien, la alineación con uno de los objetivos de las autoridades gubernamentales no implica la alineación con los presupuestos teóricos que la acompañan, por ejemplo la imbricación entre cultura y pertenencia, entre cultura y territorio. Martínez Russo, por su parte, declara que no considera su trabajo arraigado a un territorio particular sino nutrido por un imaginario amplio de todos los territorios en los que ha compartido experiencias creativas y sobre todo por el territorio compuesto por una red humana de intercambios y sensibilidades comunes. Una estrategia a favor de su prolífica carrera

²⁰ Ídem (10)

artística es la de construir pertenencias productivas y voluntarias en los grupos con los que colabora.

El director y dramaturgo afirma que al sumarse a un equipo de trabajo se suma a los objetivos colectivos de la agrupación, a su manera de establecer vínculos con el lugar del que forma parte, y trata de aportar a estos objetivos y formas de relacionamiento desde su poética. Es por ello que establece relaciones trans-territoriales con grupos que considere que podría acompañar como pares. Esta estrategia podría leerse también como una forma de combatir las llamadas por el Ministro Erlich “conductas corporativistas” y de fortalecer “comportamientos y referentes solidarios²¹”, de manera espontánea sin ser guiado por políticas de intervención ni atenerse a la vinculación territorial o con determinadas temáticas.

Sin embargo, Martínez admite que las prácticas de su red no constituyen “la norma” en el Litoral sino “la excepción”; a lo que agregaríamos, a modo de hipótesis, que existe una convivencia de *habitus* contrastantes que determinan las prácticas y que son percibidos de manera problemática por los actores. Esta problematización objetiva un componente más del capital específico en juego dentro del *campo*: los espacios de formación y de reflexión sobre las prácticas teatrales en el litoral.

Hemos observado en rasgos generales cómo las políticas nacionales alcanzan los territorios de las prácticas escénicas del litoral. Nos disponemos ahora a observar los *modos de interacción* con las autoridades departamentales y municipales, adelantando que resulta difícil determinar el rol que juegan en la estructura de distribución del capital en juego pues su participación no es leída como determinante por parte de los actores civiles.

Martínez afirma que en general les ha sido difícil percibir las propuestas de las autoridades departamentales y municipales en materia de promoción cultural. La relación con los teatros de administración municipal suele ser actuando como sede de algún espectáculo puntual invitado por las agrupaciones y que no se ajuste con sus propios espacios o brindando en préstamo el equipo técnico que las instituciones municipales no tienen.

En el caso de las autoridades municipales, el autor manifiesta que la relación se construye con base en pedidos puntuales: una colaboración económica específica,

²¹ Idem (9)

pasajes de ómnibus, cenas o alojamientos. Manifiesta no percibir un plan de gestión de los espacios culturales públicos ni líneas de intervención claras en materia cultural, aunque se muestra positivo ante la posibilidad de que esto se transforme con el cambio de autoridades.

En el caso de Paysandú, las autoridades departamentales se hacen más presentes en la colaboración con los *espectáculos patrimoniales*, en la articulación con los espacios que acogen los espectáculos así como la invitación de participar de actividades oficiales gestionadas por la Dirección de Cultura de la Intendencia. Quedará para futuros trabajos hacer un seguimiento puntual de la participación de los entes departamentales y municipales, atendiendo que la declaración de compromisos y principios rectores del Consejo de Directores de Cultura Departamentales fue firmada en abril del año 2014.

Hemos observado cómo las políticas impulsadas por la Dirección Nacional de Cultura han tenido un mayor impacto sobre los territorios estudiados que las políticas locales: departamentales y municipales. Este alcance se observa en los aportes del Instituto Nacional de Artes Escénicas, el Fondo Concursable de la Cultura y de otros programas de la Dirección Nacional de Cultura que, persiguiendo objetivos distintos, han impactado también en la actividad de los grupos.

El Teatro del Litoral presenta un panorama bastante sano en cuanto al acceso a recursos para la producción artística, ya sea porque han contado con subvenciones públicas, porque sus estrategias financieras les permiten tener salas autosustentables, o porque invierten fondos propios y gestionan apoyos de comercios y empresas privadas locales.

Sin embargo, la documentación muestra que el descontento de las agrupaciones se asienta en otro lugar: ¿La escena del litoral es reconocida dentro de la producción teatral nacional? ¿El reconocimiento implica únicamente la asignación de recursos *al territorio* o el fomento a circuitos de distribución *en territorio*? ¿Es democrático el acceso a los espacios de formación y de reconocimiento simbólico? Como hemos adelantado, es posible que el capital en juego vaya más allá de los recursos económicos o los espacios de distribución.

Siguiendo a Bourdieu entendemos que “la estructura de un campo es un estado de las relaciones de fuerza entre las instituciones y/o los agentes comprometidos en el juego”²² En este sentido, la noción “integradora”²³ del territorio, resulta insuficiente para la subversión de la estructura de distribución del capital específico que se encuentra en juego en este campo cultural: espacios de formación, espacios de reconocimiento, circuitos de distribución, recursos para la producción.

Así lo afirma Martínez:

“Creo que el territorio no es integrador per se, si no que más bien es un espacio de lucha de poderes, donde lo integrador podría darse a través de la toma de consciencia y el debate sobre dichos poderes.”²⁴

c. Modos de interacción entre actores políticos de organizaciones civiles: agrupaciones teatrales (Sin Fogón-Imagina-De Cartón), Asociación de Teatros del Interior (ATI), Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay (ACTU), medios de prensa.

Estela Golovchenko, codirectora de Sin Fogón (Fray Bentos) narra, en un libro editado por la Dirección Nacional de Cultura, cómo el reconocimiento de su obra dramática se disparó a partir del intercambio con dos instituciones de validación: obtuvo primero el premio de dramaturgia inédita de la Comisión Fondo Nacional de Teatro (COFONTE) y a partir de esto, Teatro El Galpón representó su obra. La puesta de El Galpón recibió cobertura de la prensa de alcance nacional y esto redundó en el reconocimiento local de su trabajo y el surgimiento de nuevas oportunidades laborales:

“¿Significa eso que yo era menos capaz o menos talentosa antes de que en Montevideo se hiciera mi obra? (...) ¿cuántos habrá en el interior del país que no se les ocurre o no les interesa acceder a esa pretensión? ¿de cuántos artistas y creadores se estará perdiendo la cultura nacional porque permanecen en sus lugares de origen indagando en la humildad de sus sueños? ¿de cuántos artistas y creadores nos estamos perdiendo otros artistas y creadores del país?”²⁵

²² Gutiérrez, Alicia. Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu. En Bourdieu, P. El sentido social del gusto. Siglo XXI. Buenos Aires, 2010. (12)

²³ Esta noción está desarrollada por Ricardo Erlich en el prólogo del Informe de Gestión de la Dirección Nacional de Cultura (2010-2014).

²⁴ Martínez Russo, L. Entrevista vía correo electrónico (12 de noviembre de 2015). Uruguay.

²⁵ Golovchenko Estela. Teatro interior. Ponencia presentada en el Coloquio Internacional de Teatro (2008) y publicada en Dramaturgia interior. Laboratorio Dirección Nacional de Cultura. Montevideo, 2009. (19)

El reclamo de Golovchenko refleja la tensión de los actores políticos que representa, ante la distribución territorial de los espacios de reconocimiento y de los espacios formación, entendiendo el intercambio de prácticas escénicas como espacio formativo. La prensa de alcance nacional juega un papel importante en la lectura de estos espacios de prestigio en el territorio, la relevancia otorgada a la noticia también alimenta al espectador teatral e interfiere con la percepción de su valor como consumidor provocando que la validación o el reconocimiento del artista sea su propia privación de la obra: “Una mujer me dijo al final del espectáculo: «Ustedes deberían estar en Buenos Aires». Fue un gesto emocionado y agradezco su sinceridad pero me sentí herida.”²⁶

Este problema se sostiene además en el intercambio entre las organizaciones civiles que actúan dentro del *campo*. La Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay es la encargada de otorgar, año a año, los Premios Florencio, considerados como premios nacionales a la creación teatral. Cada dos años incluye dentro de los premios una serie de categorías destinadas a la creación del interior del país. Estas categorías distinguen: Mejor actor protagónico de Mejor actor del interior; Mejor espectáculo de Mejor espectáculo del Interior y así sucesivamente.

Si ya la distinción de las categorías, aunque intente justificarse desde una perspectiva integradora, establece una distancia territorial entre las prácticas escénicas, la metodología con que se obtienen las nominaciones incrementa la fractura Montevideo-Interior y la escasa problematización del asunto por parte de algunas de las agrupaciones teatrales del interior evidencia el contraste de *habitus* que propusimos anteriormente.

La Asociación de Teatros del Interior es la encargada de la organización de los Encuentros Regionales. Los espectáculos son evaluados durante los Encuentros y algunos de ellos son seleccionados para su participación en la Bienal del Interior en Paysandú. Allí deben adaptarse a las condiciones del espacio anfitrión y es durante la Bienal que los críticos juzgan su trabajo y obtienen las nominaciones. Estas nominaciones implican también la participación de otros espacios de programación como el Festival Internacional de Artes Escénicas (FIDAE). Se trata de un modelo de integración que permite la entrada en el juego pero con reglas diferenciadas para que la participación juegue a representar a la escena del interior, como si fuera una sola, pero

²⁶ Ídem (21)

no a la escena nacional. Valga reconocer el esfuerzo de autogestión que implica la preparación de los Encuentros Regionales y las Bienales, así como la evidencia de una poder de agrupación que podría convertirse en un recurso para conseguir reivindicaciones.

De nuevo la prensa de alcance nacional contribuye con el fortalecimiento de este particular *modo de interacción*. Apuntamos, a manera de ejemplo que la noticia de las nominaciones del Premio Florencio 2015 aparece en las versiones digitales de El País y El Observador sin incluir las categorías “del Interior”, o más bien, ocultándolas. Localizamos estas categorías, por otra parte, en las publicaciones de medios locales como Inforío (Río Negro) y El acontecer (Durazno).

Es decir, pareciera que se ha desplazado parte del problema considerado por las políticas de fomento a la producción artística, lo que no significa que deban detenerse pues determinan gran parte del capital específico en juego: recursos para la producción, herramientas de profesionalización, circuitos de distribución. Así lo afirma Martínez Russo al preguntarle sobre si considera que las líneas expresadas por la documentación de las autoridades nacionales y departamentales son consecuentes con las acciones concretas percibidas en las prácticas escénicas:

“Sí, son consecuentes pero, sin ser quejoso, son insuficientes. Falta desarrollar una formación artística alternativa y no necesariamente oficial. También las limitaciones vienen desde cómo nos pensamos (hacer por hacer) desde el interior, desde el litoral”

Pareciera que el desplazamiento del problema estuviera siendo evaluado únicamente por uno de los actores: las agrupaciones de creadores, y aquí tendría que enfatizar en las agrupaciones de creadores que pertenecen a la limitada muestra de esta trabajo. Otras organizaciones con las que interactúan aún no parecen haber problematizado sobre la forma en que sus prácticas contribuyen o no al crecimiento de la fractura Montevideo-Interior y entre ellas se tendría que incluir tanto la ACTU como ATI, representante justamente de las agrupaciones del Interior.

Queda aún parte del problema considerado actualmente por las políticas culturales llevadas a cabo por la Dirección Nacional de Cultura y acompañadas por la documentación del Consejo de Directores de Cultura Departamentales: la necesidad de

líneas que promuevan la democratización cultural. Democratización contenida en los planteos de Martínez y de Golovchenko como oportunidades para acceder a experiencias de formación que permitan la profundización de las prácticas escénicas del litoral, experiencias de formación que incluyan espacios para pensarse a sí mismos, a su hacer y desde ahí poder contribuir a la problematización de otras capas en tensión: los espacios de validación, la construcción de lo nacional.

Bibliografía

Arocena, P. (2011) (Ed) *Regionalización Cultural del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República

Bidegain, M. et al (2008) *Vecinos al rescate de la memoria olvidada: teatro comunitario*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas.

Bourdieu, P. (2010) *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI

Dubatti, Jorge (2012). *Teatro, producción de sentido político y subjetividad*. Gestos N°53 Abril 2012 (13-22)

Dubatti, J. (1999). *Teatralidad y cultura actual: la política del convivio teatral*. Universidad de Buenos Aires. Revista digital Dram@teatro http://dramateatro.sc15.co.uk/ensayos/n12/dubatti_web.htm

Erlich, R. Prólogo en: *Desarrollo cultural para todos. Informe de gestión DNC (2010-2014)*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

Gutiérrez, A. (2010) *Los conceptos centrales en la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*. En Bourdieu, P. *El sentido social del gusto*. Buenos Aires: Siglo XXI

Golovchenko, E. (2009) *Teatro interior. Ponencia presentada en el Coloquio Internacional de Teatro (2008)* En: Percovich, M. (Ed) *Dramaturgia interior*. Laboratorio -DNC. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura

Greco, A. (2007) *La Red Americana de Arte para el Cambio Social: cuando la resistencia a las políticas neoliberales viene desde el arte*. Buenos Aires: FLACSO

Kartun, M. (2009) *Ala de criados*. Buenos Aires: Ed. Atuel

Ministerio de Educación y Cultura. (2014) *MEC rinde cuentas. Memoria institucional 2010-2014*. Recuperado de <http://www.mec.gub.uy/innovaportal/>

Ministerio de Educación y Cultura (2014). *Desarrollo cultural para todos. Informe de gestión DNC (2010-2014)*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura.

Ministerio de Educación y Cultura (2014). *Fondo Concursable para la Cultura. Proyectos premiados 2010-2014*. Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura. Recuperado en: <http://www.fondoconcursoable.mec.gub.uy/innovaportal/>

Meny, I. y Thoenig J.C. (1992) *Las políticas públicas*. Ariel Ciencia Política: Barcelona

Padrón, O. (2011) *Historia cultural de las regiones*. En Arocena, P. (Ed) *Regionalización Cultural del Uruguay*. Montevideo: Universidad de la República.

Subirats, J. (2008) *Análisis y gestión de políticas públicas*. Barcelona: Ariel Ciencia Política.