

NUMERO 01

ABRIL 2024

ESCÉNICA

Revista del Colectivo de Críticos Independientes



COLECTIVOCRITICOS



— *Intro*



El nacimiento del Colectivo de Críticos Independientes responde a la imperante necesidad de aportar una mirada relevante, imbuida de contenido crítico y pensamiento constructivo en torno al fenómeno teatral uruguayo.

Buscamos generar un discurso crítico en constante desarrollo para generar reflexión compartida con la comunidad teatral.

En este primer número monográfico de la Revista Escénica abordamos el trabajo de la directora y dramaturga Leonor Courtoisie. Su último montaje *Muchachas de verano en días de marzo*, secuencias y variaciones sobre la novela de Alicia Migdal generó intercambio de posturas al interior del colectivo y nos pareció un potente puntapié para iniciar un interesante debate.

Pasen y vean.



Gabriela Braselli

Profesora de Literatura. Investigadora y crítica teatral. Co directora con María Esther Burgueño de la Escuela de espectadores de Montevideo fundada en 2006.



Leonardo Flamia

Licenciado en Filosofía y docente de Matemáticas en educación media. Crítico teatral desde el año 2006 en medios como Guía del Ocio, semanario Voces y en La diaria. Colaborador de revista digital La senda.



María Esther Burgueño

Profesora de Literatura. Maestranda en teatro por la Universidad de la República (UdelaR). Docente en el IPA, Universidad Católica y Universidad ORT. Investigadora en teatro para la UdelaR. Periodista en prensa escrita, radial y televisiva en el área de teatro. Codirectora de la Escuela de Espectadores, filial Uruguay.



Ana Laura Barrios

Licenciada en comunicación periodística. Magister en Historia y Teoría del Teatro Crítica de teatro en Semanario Brecha desde 2009. Participa del podcast de teatro Violinistas del Titanic



Bernardo Borkenztein

Químico Farmacéutico y estudiante de humanidades. Ejerce la crítica teatral desde 2005 en varios medios como Revista Dossier y Radio Cultura. Ha sido miembro del Consejo Editor de la Revista ARIEL de filosofía.



Javier Alfonso

Periodista y crítico de artes escénicas uruguayo. Trabaja para el semanario Búsqueda desde el XXXX Fue conductor del programa radial El Iceberg en Radio Clásica de Radiodifusión Nacional del Uruguay.

— *El Colectivo*



El Teatro no puede ser un lugar de entretenimiento, debe ser un lugar de transformación

Artaud



MEMORIA

Una experiencia extrema*

Leonardo Flamia

Con el epígrafe de Aníbal Troilo: “Mi barrio era así, así, así. Es decir, qué sé yo si era así, pero yo me lo acuerdo así” comienza la reedición de la novela *Muchachas de verano* en días de marzo de Alicia Migdal (Criatura, 2023). El epígrafe parece iluminar ciertos aspectos de la narración; por ejemplo, cuando leemos “Se mató porque estaba enamorada de Charles Aznavour. Llegó al teatro, a un ensayo de sus antiguos compañeros. Seguía siendo una belleza extraña y un poco incómoda (...) Mientras los actores desarmaban la escena y la iban saludando, ella se colocó en el centro del escenario y se disparó un tiro” es imposible no pensar en el suicidio de la actriz Armen Siria. Es verdad, los “hechos” no fueron como se narran en el libro de Migdal, pero “yo me lo recuerdo así” podría pensarse.

Ese espacio entre algunos “hechos” y la forma en que la memoria y el ejercicio de la escritura los retoman se amplía aún más cuando la obra literaria es traducida al escenario. Porque si la literatura no “documenta” la realidad sino que crea otra, el escenario también es otro universo, que puede partir de un hecho literario pero que en todo caso lo habla en otro idioma, como se señala en el programa de la versión teatral que Leonor Courtoisie realiza de la obra de Migdal.

En la novela por momentos parece delinearse una historia, la de una madre que muere en algún lugar lejano, pero esa historia se insinúa en un contexto en el que la muerte violenta es una constante.



Opuesta a la “idealización del relato” la narración que ofrece la escritora es fragmentaria, las situaciones aparecen casi como se nos aparecen en la memoria antes de que intentemos ordenarla. Ecos de prácticas genocidas se hilvanan junto a una enumeración casi informativa de mujeres que mueren en el presente de la narración. Las muertes de la primera parte de la narración aparecen en el escenario casi paridas por la violencia con la que las actrices golpean un tanque ubicado detrás. Recortado el espacio la acción se ofrece para que más que verla la estemos husmeando a lo lejos, mientras escuchamos a las actrices, con respiración agitada, casi que pregonar las historias de mujeres que se matan o a las que matan.

Pero el devenir del espectáculo irá por otros caminos, mientras la luz va abriéndose paso desde cierta bruma y oscuridad inicial, los intérpretes pasan a ocupar lugares fijos en el escenario, desde los cuales la palabra irá transmitiendo la particular poética de Migdal, que aún hablando de la muerte o el abandono logra encantar a quien la lee/escucha. La materialidad de la palabra cobra protagonismo para traducirnos esa poética que es capaz ya desde el título de hablarnos de algo que se muere, y de lo queda o va quedando durante la transición.

El momento que parece alejarse más de la palabra de Migdal es la escena central, en la que se improvisa una “barca” en la que por primera vez las actrices parecen encarnar a dos personajes ¿navegando por el Estigia? La muerte sigue presente, pero la serenidad que transmiten mientras la evocan subraya la poética global del espectáculo.

Y si la palabra de Migdal está menos presente es clave en esa escena al acto de escribir. La forma en que, en un juego de complicidades, escriben una carta durante la escena nuevamente señala, como al principio, que más que remitirse a textos o ideas previas lo que se busca es que esas ideas “aparezcan” en el escenario. Así como aparece la violencia, el propio acto de escribir es virtualmente protagonista de la obra.

Una reseña jamás puede abordar más que algún aspecto de la obra que estudia, pero las dificultades inherentes a toda reseña se multiplican ante trabajos como *Muchachas de verano* en días de marzo. El espacio que se abre entre la narración y el espectáculo necesariamente será interpretado de forma diversa por cada espectador. Pensemos, por ejemplo, qué cuerpos de mujer imaginamos cuando leemos “muchachas de verano” ¿Son cuerpos como los que vemos en el escenario? Seguramente cada espectador tenga un prejuicio al respecto que el equipo creativo del espectáculo se dedica a pulverizar. La ausencia de linealidad en la “historia”, el carácter casi performático del trabajo de las actrices y la poética de las palabras que transmiten ahuyentan cualquier intento de “explicar” lo experimentado. Pero la experiencia, para quien escribe, es fascinante.

Con recursos escenográficos mínimos, un gran amor por la palabra que se articula sin urgencias, sin apuros, y dos intérpretes que transmiten una sensación de armonía que contrasta con la oscuridad de gran parte de los textos que comunican, se construye un gran momento de la temporada teatral montevideana.

**Publicado originalmente en La diaria el 2 de marzo de 2024*

Cuerpos de marzo en peligro

Bernardo Borkenztein

TODO ESTÁ GUARDADO EN EL TEATRO

Una de las razones fundamentales por las que el teatro no puede desaparecer es su carácter convivial, que quizás en el futuro sea reemplazado por una realidad holográfica, aunque personalmente prefiero creer que no sucederá total y completamente.

En esa conexión única donde el actor y el espectador comparten un mismo espacio-tiempo, es el actor quien arriesga su humanidad en pro del hecho teatral, con toda la carga significativa que esta palabra conlleva.

Leonor Courtoisie asume con seriedad esta responsabilidad y demanda a sus actrices - lo femenino juega un papel central en una poética radicalmente feminista y política que logra crear arte sin caer en lo panfletario - un compromiso real y presente, sometiéndolas al cansancio y la desnudez.

Destaca en este método la recordada actuación de Florencia Zabaleta en "Un Estudio Para la Mujer Desnuda" y en esta nueva puesta, Gimena González e Inés Rocca responden, en este trabajo, de manera diferente, es otro texto después de todo, pero con igual intensidad y eficacia.

Courtoisie presenta la acción escenificando el pathos descrito en la novela de Alicia Migdal (como base de la representación), aunque este pareciera inabarcable para el lector promedio (nosotros) al mostrar el dolor en su forma más cruda: la intermitencia.



El clima de la obra oscila entre momentos de abandono, muerte y soledad, alternados con acciones que no llegan a un clímax, lo cual destaca la fuerza del próximo núcleo dramático. Courtoisie se explaya sin reservas y la intensidad de la obra es palpable; además, se presenta el desafío adicional de lograr que el público acepte una narrativa carente de singularidad, pero que en realidad es una compleja red fractal de pequeñas historias que se entrelazan para formar una imagen de infinitas formas siempre idénticas a sí mismas: la tragedia y el sufrimiento femenino.

Aquí es donde surge un punto interesante: gran parte del poder de la obra ha pasado desapercibido para nosotros debido a una falla en nuestra capacidad como espectadores, tal vez reflejando nuestra incapacidad para ponernos en el lugar del otro en esta época. El hecho de ser hombres criados en el siglo XX puede haber obstaculizado nuestra percepción de ciertos aspectos evidentes.



LA MIRADA QUE NO

Decía el Obispo Berkeley que “ser es ser percibido”, y esa idea parece ser uno de los conceptos fundamentales detrás de esta intrincada trama; hay un constante anhelo por encontrar esa mirada que nos otorga existencia.

Por un lado, la mirada materna[1] se destaca como la más significativa de todas, ya que marca el inicio del reconocimiento del bebé como una entidad separada en el universo, comprendiendo la existencia de un “yo” y un “no yo” a través de la resistencia de su cuidador para satisfacer sus deseos según su propia voluntad.

Si esta mirada falla o está ausente, corremos el riesgo de convertirnos en seres humanos incompletos, pues dedicaremos gran parte de nuestras vidas (y terapias) en busca de esa presencia creadora que nos impidió alcanzar nuestro potencial humano.

No solo careceremos de una mirada poética que nos crea y recrea en cada momento, nuestra soledad se intensifica, al vivir en un entorno inhóspito que nos impide alcanzar ese objetivo tan esquivo como difícil de comprender.

Una vez completado el proceso de individuación, la persona inicia su búsqueda por la felicidad (según lo planteado por muchos filósofos antiguos y escritores de autoayuda[2]), desatándose así el segundo conflicto: siempre parece estar en otro lado.

SANTA MARÍA, UNA ÍTACA HOSTIL

Todo se desarrolla en una Montevideo distópica con tintes onettianos, pero también reflejando el nihilismo de esta era, lo cual resulta fascinante considerando la publicación de la novela de Alicia Migdal en 1999.

Cuando la patria, esa otra figura materna, nos niega la existencia relegándonos a ese lugar fuera de la mirada social, surge el deseo de marcharse y detenerse en la emblemática rambla de la ciudad para imaginar una costa lejana y opuesta tanto en ubicación como en hospitalidad. Se trata de un lugar imaginado donde hallar aquella felicidad también imaginaria que siempre parece estar al otro lado del camino. Resta conseguir mucha madera: conseguirla de donde sea.

[1] Es importante aclarar que al mencionar la mirada materna no limitamos este papel únicamente a una madre biológica, ni siquiera necesariamente a una figura femenina. Se refiere más bien a la relación del bebé con su cuidador durante las etapas iniciales del desarrollo del apego. En ese momento y contexto específico es vital.

[2] Es importante diferenciar ambos grupos: los segundos venden más libros.



Lléveme, siga, no pare, no doble.

El taxi por la rambla avanza en contra de la ciudad.

El viento de Montevideo es el fin del mundo



MUERTE

Nunca es nada la muerte

Gabriela Braselli

La boca del escenario está cubierta por un telón irregular blanco que remite más a la idea de sábana, de encubrir más que de separar. Y la función comienza cuando esa tela/telón/ sábana cae para develar un espacio oscuro, confuso, que nos ilumina de frente, de modo que, encandilados apenas percibimos las siluetas de algunos objetos y personajes. Inmediatamente, dos figuras que se recortan en la penumbra golpean alternativa e intensamente algo que parece ser hierro contra hierro, tanque, alguna materia que se resiste a ser quebrada y genera incomodidad y desconcierto. Todavía no sabemos bien qué es lo que estamos viendo/percibiendo a través de estos estímulos sensoriales, pero la situación remite a que vamos al encuentro de lo ominoso, de lo desconocido que se descubre literalmente cuando cae la enorme tela blanca y nos ubica frente a una enigmática situación de discomfort,

sin permitir la lectura racional que ordene las referencias. A partir de aquí, la obra se organiza como un montaje de escenas diferentes que no se sostienen en una anécdota y en el que queda claro que se refiere a diferentes mujeres. Es decir, dos actrices encarnarán innúmeros personajes femeninos que no desarrollarán una historia, sino pasajes, momentos, discursos de los cuales es muy difícil identificar origen, circunstancia y evolución. Se trata de las mismas en distintas circunstancias o de mujeres diferentes que van hilando un discurso que atraviesa el tiempo. El develamiento de lo ominoso, de lo terrorífico inconsciente no es lineal, el discurso escénico parece enfatizar múltiples enfoques que se ven subrayados por un uso artesanal de la luz que va jerarquizando, iluminando y ocultando desde el propio escenario y manejado por las actrices.

A El espectáculo se subdivide en tres secciones que están enunciadas desde el escenario. Primer Acto: Materia (Posibles historias – La madre y la hija – Los amarres). Segundo Acto: Naufragio (Posibles historias de las muchachas de hoy – Las madres y las hijas de las muchachas de hoy - Los amarres de las muchachas de hoy) Tercer Acto: Discurso desde el fin del mundo. Esto permite una guía de organización para el espectador que puede seguir lo que anuncia el subtítulo “secuencias y variaciones”, cuando se logra establecer el leit motiv, el motivo y las variaciones, entre el primer y segundo acto.

Lo que en el primer acto es general, en el segundo acto se establece para “las muchachas de hoy”, y permite intuir que hay aspectos en común y algunas diferencias. Los dos actos son historias de mujeres, en los dos actos se establecen relaciones conflictivas y de violencia hacia las mujeres, vulneradas, heridas, muertas, incomprendidas, y en el segundo acto resilientes, más dueñas de sí, pero dañadas por la lejanía, la ausencia y la soledad metaforizada con un barco en medio de la nada. Este dato escénico nos conecta con el epígrafe de la puesta que puede leerse en el programa de mano. “Caronte: yo seré un escándalo de tu barca”, verso que pertenece a Juana de Ibarbourou y remite al mito de la barca que transporta a los muertos y su remero, Caronte, estableciendo una relación transtextual con esa otra voz femenina que resiste y resiente la muerte como final inevitable. Retoma la idea del título de un marzo que se llevó a las “muchachas” de verano, pero que continúan siendo “muchachas”, a pesar de que el tiempo destruya y degrade la juventud. También retoma la idea de “Naufragio” del intertítulo del segundo acto, como ese desastre marítimo en que todo se pierde, como el verano, como la vida, pero resistiendo, como Juana que no acepta resignada el cruce al otro lado,

“la ley de la gravedad” universal de la “caída de los cuerpos” como dice también en el programa de mano, en rebeldía con la inexorabilidad. Ni la gravedad, ni la muerte, serán aceptadas como imposición.

La tercera parte, retoma otra cita de la novela también planteada en el programa: “La rambla sur hacia la escollera es el fin del mundo” aludida y citada en varias oportunidades en el texto escénico como una máxima ambigua de huida y libertad, con un personaje que una y otra vez toma un taxi por la Rambla y le pide al conductor que no se detenga. Este fin del mundo es un lugar muy específico, Montevideo y su Rambla, lugar emblemático de la huída como evasión y como apocalipsis, desaparición, y límite vago de existencias rotas que buscan la fuga. Como cita el título “nunca es nada la muerte” acentúa la ambigüedad: La muerte no puede sernos indiferentes, la muerte no puede ser el final.

Quedo, en muchos momentos por fuera del código, pensando que es una adaptación de la novela homónima de Alicia Migdal y que debo ir hacia ese texto para completar la información, o que no he logrado organizar un sentido o sentidos que me permitan una decodificación eficaz de un espectáculo con estímulos potentes pero algo hermético que me frustra la comprensión organizada y por lo tanto el disfrute de la propuesta.



Cómo ser mujer y morir en el intento

María Esther Burgueño



En la más teatral de las películas de Woody Allen, *“Setiembre”* (1987) un grupo de mujeres se debate por el desamor, por la maternidad errada, por las traiciones entre amigas. La película ocurre en agosto, en verano. Pero los sucesivos desencuentros nos llevan a setiembre, el otoño que da título a la película. La melancolía se adueña de los personajes y el otoño trae su halo de marchitez.

Esta fue la primera asociación que hice al leer el título del libro de Alicia Migdal *“Muchachas de verano en días de marzo”* de 1999 reeditado ahora[i].

Sobre porqué se reedita el libro del 99 en 2023 recomiendo leer la entrevista de Ana Inés Rodríguez para La Diaria[ii] donde la escritora dice: *“Fue muy bueno. Me gustó mucho mi libro, no lo había vuelto a leer. La reedición tiene un origen muy concreto: se la debo a la lectura que había hecho Leonor Courtoisie, su interés por llevarlo a la escena, que quedó postergado por ahora; eso generó movimientos, además de la presencia de Julia Ortiz en Criatura Editora, que es también una mujer joven. Hay un cambio importante, un cambio generacional, de un empuje distinto y una relación con el pasado literario que puede implicar no conocer todo, pero sí querer saber, y eso es fundamental”*.

En este caso el “empuje generacional” de Leonor Courtoisie es parte de los intereses de esta creadora por promover el teatro y las ediciones vinculadas a lo femenino. Tanto *Estudio para la mujer desnuda*, espectáculo que abrió la primera temporada (*“Arde”*) de Gabriel Calderón como

director artístico de la Comedia Nacional como Salvadora Editora, proyecto del cual es cofundadora están detrás de esta relectura que Alicia Migdal hizo, sorprendida, de su obra de 1999. También Laura Pouso, la dramaturgista de esta puesta (y de tantas otras...) que fue alumna de Alicia en la EMAD y que estuvo presente en el relanzamiento, en Cinemateca uruguaya, de *Muchachas de verano en días de marzo*.

CLAROSCURO

Leonor decide poner en escena este texto aceptando sus desafíos obvios: no hay **una historia** para contar. Hay un cúmulo de microhistorias vinculadas y enredadas que se abren paso en medio de un ámbito lleno de claroscuros, como la memoria misma. El libro se divide en tres partes y su inscripción de género es dificultosa para los cánones, pero coherente con otros textos de Migdal – estoy pensando en *La casa de enfrente*-. En relación con ella se ha dicho: *“La primera novela de Alicia Migdal funda el universo de toda su obra. Una voz poderosa que construye con su sola materia «una historia sin argumento», un lugar en el que quedarse, un cuerpo de palabras.”*[i]

La adaptación de Courtoisie también se divide en tres momentos y está hecha para dos actrices situadas en un escenario profundo, sombrío y con un lugar casi oculto a fondo, donde se produce, a modo de *Prólogo* una serie de rupturas materiales a cargo de las dos actrices provistas de un palo que golpea, rompe, materializa el desastre.

Creo que la idea de una *historia sin argumento* es basal para entrar a este universo donde todo sucede a través de lo que enuncian y sienten las voces que son muchas, todas y ninguna, que resuenan en una prosa poética implacable.

MATERIA

La primera parte se divide en segmentos menores donde son enunciadas, narratúrgicamente, las diferentes maneras de morir que tienen las dos muchachas que son descritas a través de una foto recordada.

Son dos muchachas en un día un poco frío... Las muchachas parecen muchachas de hoy. Fueron.

Una muerte accidental, un suicidio, un accidente de tránsito, una enfermedad termina, el Ku Klux Klan, los electrochoques. Y por detrás de las muertes enunciadas un amor incumplido, una ausencia, un amante quebrado, una promesa no realizada, el olvido de la sociedad. La palabra como la música que precede a la muerte, la sensación de que es un acto íntimo: *"Hay personas que esperan que nos vayamos de las habitaciones para poder morir con pudor. Son los que se han acercado demasiado a la muerte, con el pensamiento."*

Aparece por primera vez el leit motiv, la reiteración que atraviesa los tres actos y que es el comienzo del libro de Migdal. La imagen de un taxi que atraviesa la calle hacia la Ciudad vieja:

Lléveme, siga, no pare. El taxi avanza en contra. El viento es el fin del mundo. Sobre este texto hay un dato interesante que aparece en una entrevista de la editora Julia Ortiz para La Diaria en 2009. También funciona como una anáfora la frase "La rambla sur por Reconquista hasta la escollera es el fin del mundo", **que aparece en Historia quieta y se retoma en distintos momentos de Muchachas de verano...** (este y todos los resaltados son míos)

Otra presencia es Montevideo, la rambla sur, la Ciudad Vieja. Hay un recurrir a la referencia precisa de esa parte de la ciudad, "la rambla sur hacia la escollera es el fin del mundo" es una de las frases finales de Muchachas..., que retoma una de la primera parte. Yo nací en Ciudad Vieja, en la casa de mi abuela, en 25 de mayo y Pérez Castellano, en aquella época en la que nacías en las casas. Ciudad Vieja estaba presente porque mis abuelos venían de Esmirna; siempre digo que deben de haber bajado del barco y se quedaron ahí, nunca vivieron en otro barrio. Por lo tanto, hasta la adolescencia en que ellos murieron iba a Ciudad Vieja, era parte de mi vida, y después que vino el bajón del barrio, que coincidió también con la dictadura, yo seguí yendo. Ahora miro con una especie de sonrisa el que esté de moda, hay un renacer que me encanta, me permite tomar un café cerca de donde nací, aunque no está más la casa. Estaba al lado de la seccional primera, y en una de mis idas en la época de la dictadura, en mis paseos solitarios por Ciudad Vieja, me doy cuenta de que la casa no está, que es un baldío. Me paré delante y estaban los policías, y yo miraba desconsolada ese baldío, y, al fondo, estaban todavía los azulejos del baño; después se convirtió en la extensión de la comisaría.[i]

Cuatro veces se usa en la obra esta escena: en cada uno de los actos y como frase de cierre de la obra. La escena en el libro es más completa. La mujer está desdoblada en la que viaja en el auto y guía al taxista psicopompo y la que es atropellada. Es la víctima y la victimaria, es la suma de cuerpos que serán estrellados contra la carcasa del auto y la que contempla espantada como ese cuerpo vuela. Y en medio de eso un bolso femenino.

Aludimos a que al comienzo de la obra las actrices, jugadas escénicamente en un constante espejo invertido (menuda, corpulenta, madre, hija, mujer con madre, mujer sin madre, mujer que escribe de izquierda a derecha, mujer que escribe de derecha a izquierda) van a un lugar soterrado atrás de la escena y golpean hasta quedar exhaustas algo que no se ve pero que se rompe a oídos vistos. Cuando la escena del taxi aparece se reflota en el espectador ese sonido cortante, esa tremenda golpiza con la que el cuerpo de una mujer se rompe en pedazos, la que lanza *un grito desorganizado*[i]. Al dirigirse a la Ciudad Vieja, lugar preferido de los migrantes judíos que llegaron a Uruguay, se remite a la infancia y pensamos en ese retorno mítico al útero materno que asimilamos a la muerte.

Andrea Arismendi dice, en una entrevista para La máquina de pensar en Radio cultura en el cual dialoga con Alicia Migdal[ii], *"Pensaba en la narrativa de estos textos que utilizan una estrategia de narrativa que es muy visual, de detenerse en un estilo que has logrado en estos textos, detenerme en un momento, en un fragmento de una escena – parece que estoy mirando una película-*". Esta observación le fue muy grata a Migdal quien rechaza que su idea sea ser hermética y afirma que tiene "una libretita" en la que anota episodios, sucesos fugaces, momentos que la interpelan y que luego la llevan a escribir sin saber exactamente cómo se vinculan, lo cual se manifiesta en estas microhistorias completas, pero no vinculadas por un argumento.

APEGOS FEROCES

La madre y la hija es el nombre de la segunda parte de la obra que Courtoisie lleva a escena y que se encuentra, textualmente, en proceso constante.

Los vínculos que se exploran son de dos tipos, fotos y cartas. Ambos ocupan el centro de la escena en la cual la luz se convierte en un juego pendular. Una iluminación intradiegetica

habilita a que las propias actrices utilicen una lámpara colgante como un foco giratorio que produce intermitencias en el ojo del espectador. Las lámparas de pie que están formando un pasillo en el escenario pueden ser las que alumbran una conferencia sobre el fin del mundo o las que se sumergen en una escena íntima de contacto corporal entre las actrices devenidas madre e hija. Indagar sobre el lugar de lo materno es una preocupación constante de las escrituras de mujeres, una madre que se va pareciendo a nosotras a medida que envejecemos y de cuya suerte ignoramos casi todo. Por eso asomarse a la foto es una manera de identidad: *Mucho antes de que yo naciera, la muchacha, mi madre, la muchacha de verano que era mi madre en el verano.*

Una carta de la madre que fue salvada de una destrucción masiva es su nexo, sin abrir, con quien fue. Es posible, desde la ignorancia, imaginarle a su madre una historia, un amor, una vida, una muerte. Mientras la carta esté cerrada la imaginación está libre. Mientras la carta esté cerrada la madre está viva. Dos fragmentos consecutivos dan cuenta de este estado interior. *"Su madre escribía como hablaba, había esperanzas. (...) Pensó que había empezado a enloquecer esa tarde de la muerte súbita y lejana de la madre."*



Allí, y mientras manipulan los objetos de navegación se lanzan esas bombas de sentido que pasan al terreno de lo clásico y casi no parecen tener dueño y ser hijas de una sabiduría ancestral. Por ejemplo "A veces preparamos los amores para ser vividos por otros", *"Lo peor es la esperanza"*.

Invierto el título de otro texto de Migdal para describir lo que sucede en el segundo acto de la obra que Courtoisie llama “**Naufragio**” que muestra a las actrices atando y desatando las velas de un navío desde el cual contemplarán su mundo, su ciudad desde el mar. “*Son dos muchachas en el medio del océano que es un mar que es un río.*” Esta oración, de tono didascálico nos sitúa en el estar que se refiere como *Una madre sin hija y una hija sin madre*. Lo que hacen allí se resume en una oración: *Hemos pasado la vida entera en una ciudad mirando el agua esperando algo que llegue*”. Y como no llega invierten la perspectiva. Los temas son el dolor, la muerte, el duelo. Es decir, temas que Migdal ha visitado incansablemente en su obra. Pero sin las palabras de Migdal o, en todo caso, no transcritas con la literalidad que tienen en el resto de la pieza. Mientras que en la segunda parte del libro el foco se pone en los orígenes judíos de la madre, en la huella del Holocausto sobre la familia, en Europa oriental, en este acto segundo hay una especie de didáctica ejercida desde una mujer -la que no tiene madre- hacia la otra: como lanzarse al mar sin saber nadar, cómo escribir una carta a la madre. Es un momento diferente donde el tono se aleja de la imagen lírica cerrada y se vuelve hacia un mundo más contemporáneo y concreto. “*Ya no tenemos miedo de estar solas ni de hacernos cargo del mundo. Lo que creíamos estable se está derrumbando, solo nos queda aceptar la transformación o el momento histórico y ser consecuentes*”. Literalmente el clima se enfría y, a pesar de los cambios de vestuario, de los cuerpos más móviles o arriesgados la textura se opaca y el espectador se distancia de lo que está sucediendo a pesar de que, teóricamente, debería sentirse más involucrado. En la batalla entre el dolor social concreto y el dolor femenino subjetivo este último gana ampliamente.

¿DÓNDE TERMINA EL MUNDO?

El tercer acto se llama *Discurso desde el fin del mundo* y de manera metatextual anuncia la posición discursiva de los cuerpos ante unos micrófonos y delante de unos focos que parecen encuadrar el acto.

Este momento es una serie de enunciados alternativos en que las mujeres dicen cosas que parecen fungibles. Casi me atrevería a pensar que pueden cambiar de función a función. Se habla de la mirada y el movimiento hacia adentro, se habla de navegar un barco cuando no sabemos hacerlo, se habla de la bilis que, como en la teoría de los humores provoca la melancolía metaforizada en oro negro. Se habla del resentimiento como un estado superior del alma porque supone un movimiento. “**Resentir es un movimiento hacia adelante, hacia adelante o en contra.** Es un verbo que puede propulsar una gran acción, un gran movimiento, un tsunami”.

Pero no hay sacudones en el fin del mundo.

Finalmente, y como dijo reiteradamente la escritora *el fin del mundo es la Rambla Sur hacia la escollera*.

Si uno ha leído previamente *Muchachas de verano en días de marzo* reconocerá muchos de los modos de decir, muchos de los vaivenes de estas historias íntimas que se abren ante nosotros como indiscretas ventanitas hacia la hondura de la destrucción. El amor también es destrucción. La distancia lo es. El silencio también. Y los idiomas que comunican poco o que se vuelven indescifrables.

Si uno lee el libro después de haber visto la obra encontrará imágenes amplificadas de los sonidos y las imágenes que ha visto. También encontrará otras voces que toman este lugar para decir su discurso propio. Y omisiones intencionales. Y también comprobará que la tercera parte del libro nada tiene que ver en cuanto a texto con la de la obra.

En la página 30 de *Muchachas* se dice: “*Usar chalinis, medias de colores en las piernas expuestas. Calzas, pollerones, minifaldas, sombreros de todas las formas*”.

Algo de esto se ha pegado en el vestuario de la obra, en las mutaciones de lo puesto y lo expuesto. Algo sobrevive del aliento de origen. Pero esta obra ha mutado desde Migdal a Courtoisie y Pouso y hoy es como un quejido de la femineidad alejado de la proclama expuesta. Abordar el taxi, cruzar frente a él, son finalmente decisiones propias.

i Criatura Editora, Montevideo 2023

ii <https://ladiaria.com.uy/libros/articulo/2023/6/alicia-migdal-la-memoria-reconstruida/>

iii <https://ladiaria.com.uy/articulo/2009/12/recopilaciones-femeninas>

iv. <https://escaramuza.com.uy/p/la-casa-de-enfrente/148408/257892>

v. Artistas en escena: María Inés Rocca y Gimena González, Escenografía: Paula Kolenc, Iluminación: Lucía Acuña, Asistencia de dirección: Lucía Malandro, Diseño sonoro y trabajo de percepción corporal: Camila Romero Lema, Vestuario: Malena Paz y Patricia Di Bello, Producción: Malena Paz, Novias revolucionarias y Sala Verdi

vi. Migdal, *Muchachas de verano*, p 9

vii <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=WfYgZa6oeU>

La muerte alrededor

Ana Laura Barrios

Desde *Casi sin pedir permiso* (2019), proyecto que trabajaba sobre los alcances del teatro documental, Leonor Courtoisie se ha convertido en una directora con un lenguaje muy personal y sus montajes son esperados con expectativa. Hace ya un tiempo que se interesa en la literatura de escritoras uruguayas y viene investigando para adaptar textos no teatrales a la escena. En este camino trabajó en tres proyectos junto a la dramaturgista Laura Pouso en torno a las escritoras Cristina Peri Rossi (*Investigación sobre La Insumisa* cuyo montaje no pudo concretarse), Armonía Somers (*Estudio para la mujer desnuda*, Comedia Nacional, 2022) y recientemente sobre la novela de Alicia Migdal, *Muchachas de verano en días de marzo* (2024). En todos estos casos, el material inspirador es un texto literario no pensado para llevar al teatro. La directora trabaja con el riesgo que implica trasladar el lenguaje de una novela a un material escénico y en ese camino parece situarse en la línea de lo fronterizo: es difícil encasillar sus montajes en una categoría conocida. Esa libertad con la que Courtoisie afronta sus últimos montajes es la que genera una gran potencia simbólica que se ve sobre el escenario en un teatro que ya lleva su sello propio.

En *Muchachas de verano en días de marzo* Courtoisie explora sobre el universo femenino que Migdal aborda en su novela. Parte de un texto fragmentado, donde no se encuentra una historia lineal, por ello elige explorar desde el lenguaje de la performance, donde los cuerpos no se someten a la representación, sino que son portavoces de acciones en la búsqueda de crear momentos.



La dupla de intérpretes Gimena González y María Inés Rocca crean una conexión sensible para transitar los diferentes cuadros de este montaje, trabajado con la estructura de tríptico. En un primer acto lo sórdido se hace presente al instante mediante fuertes golpes de objetos metálicos. Chapas o tanques al fondo del escenario, algo que tal vez no se ve, pero que genera un fuerte impacto en el espectador. Hay un cuidadoso trabajo de lo sonoro como material escénico expresivo, en los dos últimos montajes de la directora. Como si aquel material literario encontrara un posible camino escénico en la creación de un universo sonoro que rodea a los performers. El relato de las actrices trae las palabras de Migdal (quien haya leído la novela reoncera flashes de aquellas palabras): la de sus muchachas rodeadas de muerte. Se escucha: "Hablar lo hablado. Se mata al hablar", mientras la descripción o enumeración de las muertes de aquellas muchachas que fueron, no parecen tan lejanas.



En un segundo acto las actrices comienzan a manipular y mover elementos de la escena para contruir una barca, donde parece dibujarse –o al menos evocarse– la figura de una hija y una madre que establecen un vínculo mediante la escritura de una carta. Una carta que no pudo ser en la vida real, antes del duelo, antes de que la muerte se imponga. La idea de que algo sórdido e inconcluso sucede conecta a estas muchachas de hoy con aquellas del pasado. Se perciben: “en una ciudad, mirando el agua, esperando que algo llegue”. Aún en esta sensación de pausa e inacción que reflejan sus palabras afloran los momentos de humor en la dramaturgia de Courtoisie, como si su diálogo con el dolor, la violencia y la impotencia presentes en la novela de Migdal necesitaran tomar un aire desde la escena. Sin embargo, el poder de las palabras dichas en su parsimonia por las actrices mantiene cierta idea de desesperanza. La imagen del viento, la espera, el taxi que avanza en contra de la ciudad y “la rambla sur hacia la escollera” como fin del mundo conecta la falta de aquellas muchachas con las de hoy. Hay un diálogo generacional entre pasado y presente, una cicatriz que se porta como herencia y un desasosiego expresado en palabras tan claras como contundentes: “No hay una sola rendija de luz.” concluye el texto. La puesta de *Muchachas de verano* en días de marzo implicó un necesario e interesante diálogo entre escritoras, dos sensibilidades que en 2024 tienen el poder de encontrarse y sembrar una semilla en el espectador, en un montaje en proceso y abierto, que genera tantas posibles lecturas como espectadores y que acerca a la literatura de Migdal para seguir explorando en su sensible universo. Courtoisie vuelve a demostrar que el ejercicio de lo imposible es un motor creativo importante, que marca su identidad como directora y que la posiciona como una de las artistas teatrales más importantes de nuestra escena en la actualidad.



-El tuyo?

-No, el tuyo. Pensá bien: ¿qué es para vos el dolor?

-Es invisible, pero no puedo ser invisible.

-Si querés puedo hacer como que no te veo. Wow, sos invisible. Pero no sé, creo que mi representación del dolor es más dolor que tu dolor.

-No hay dolores más grandes que otros. Dolemos distinto, no se puede comparar el dolor.

Pausa

-No quiero pensar en el dolor.

-No pienses.

-No pienso, pero lo siento igual.

-Pensá en otra cosa y dejás de sentir.

-No es tan fácil.

-Probá, pensá.

Piensa.

-¿Qué pensas?

-En la parte de la muerte.

-Así no se te va a ir nunca.

-Pero no me duele.

-¿La muerte?

Texto original de Alicia Migdal
Dramaturgia: Leonor Courtoisie
Dramaturgismo: Laura Pouso
Actrices en escena: María Inés Rocca y
Gimena González



ESCÉNICA

Revista del Colectivo
de Críticos Independientes

@ CCI, Uruguay, 2023

Fotos Promocionales (rambla): Martín Perez
Fotos de Montaje: Roberto Alfaro

Instagram:
@Colectivocriticos

