

Gustavo Remedi
(coordinador)

El teatro
fuera de los teatros
Reflexiones críticas
desde el archipiélago
teatral



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

biblioteca**plural**

EL TEATRO FUERA DE LOS TEATROS

Reflexiones críticas
desde el archipiélago teatral

Gustavo Remedi
coordinador

EL TEATRO FUERA DE LOS TEATROS

Reflexiones críticas
desde el archipiélago teatral



La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) de la Universidad de la República.

Los libros publicados en la presente colección han sido evaluados por académicos de reconocida trayectoria, en las temáticas respectivas.

La Subcomisión de Apoyo a Publicaciones de la CSIC, integrada por Alejandra López, Luis Bértola, Carlos Demasi, Fernando Miranda y Andrés Mazzini ha sido la encargada de recomendar los evaluadores para la convocatoria 2014.

© Gustavo Remedi, 2014

© Universidad de la República, 2015

Ediciones Universitarias,
Unidad de Comunicación de la Universidad de la República (UCUR)

18 de Julio 1824 (Facultad de Derecho, subsuelo Eduardo Acevedo)
Montevideo, CP 11200, Uruguay
Tels.: (+598) 2408 5714 - (+598) 2408 2906
Telefax: (+598) 2409 7720
Correo electrónico: <infoed@edic.edu.uy>
<www.universidad.edu.uy/bibliotecas/dpto_publicaciones.htm>

ISBN: 978-9974-0-1308-7

CONTENIDO

PRESENTACIÓN DE LA COLECCIÓN BIBLIOTECA PLURAL, <i>Roberto Markarian</i>	7
EL TEATRO FUERA DE LOS TEATROS: ARGUMENTOS PARA UNA RECONCEPTUALIZACIÓN DEL CAMPO DEL TEATRO Y EL ESTUDIO CRÍTICO DE OTRAS TEATRALIDADES <i>Gustavo Remedi</i>	9
<i>EL DESALOJO DE LA CALLE DE LOS NEGROS</i> (TAMBIÉN) FUE UNA OBRA DE TEATRO <i>Cristina González Lago</i>	19
<i>PROYECTO FERIA: EL TEATRO CALLEJERO Y LA NEGOCIACIÓN DEL ESPACIO-FERIA</i> <i>Ana Laura Barrios</i>	35
LA NARRACIÓN ORAL, TEATRO DE LA MEMORIA. LA COTIDIANEIDAD COMO ESCENARIO DE LO MÁGICO <i>Néstor Ganduglia</i>	43
TEATRALIDAD Y ESCENIFICACIONES DEL PODER DE LA DICTADURA EN EL PENAL DE PUNTA DE RIELES <i>Lucía Bruzzoni Giovanelli</i>	51
EL TEATRO COMUNITARIO ARGENTINO (1983-2012). IMPACTO POLÍTICO Y SOCIAL <i>Lola Proaño Gómez</i>	67
ENTRE LA CLANDESTINIDAD Y LA OSTENTACIÓN: ESTRATEGIAS DEL ACTIVISMO TEATRAL BAJO DICTADURA EN ARGENTINA <i>Lorena Verzero</i>	87
CONVERGENCIA(S): ARTE, ESPACIO PÚBLICO Y VIDA COTIDIANA <i>Pedro Celedón</i>	105
DEL SOLÍS A FLOR DE MAROÑAS: <i>UBÚ</i> DE ENRIQUE PERMUY/POLIZONTEATRO REPENSAR EL TEATRO DESDE LA TRAVESÍA Y LA FRONTERA <i>Gustavo Remedi</i>	115
MALETA DE CARTÓN Y TELA: EL PAPEL DEL TEATRO EN LAS ASOCIACIONES DE INMIGRANTES BALEARES <i>Juan Estrades Pons</i>	131

ESCENAS Y ESCENARIOS DE LO POSIBLE	
PRÁCTICAS ESCÉNICAS EN EL CENTRO CULTURAL URBANO	
DIRIGIDO A PERSONAS EN SITUACIÓN DE CALLE	
<i>Paula Simonetti</i>	149
TEATRO Y GUERRILLA: LAS FARC-EP EN ESCENA	
<i>Lucía Andrea Morett</i>	169
ENTRE EL TEATRO Y EL RITUAL.	
VIDA, PASIÓN Y MUERTE DE JESUCRISTO DEL GRUPO NAZARETH	
<i>María Noel Tenaglia</i>	193
DECONSTRUCCIÓN, REALIDAD Y ENCUENTRO.	
TALLERES DE TEATRO EN LA UTU	
<i>Rosana Ferreira Barthaburu</i>	205
¿Y SI REALMENTE FUERA POSIBLE?	
TEATRO DEL OPRIMIDO: ENSAYOS DE OTRA REALIDAD	
<i>Anabella Calisto</i>	213
EL ACTOR DEL TEATRO MILITANTE DE LOS SETENTA	
EN ARGENTINA Y LATINOAMÉRICA	
LAS SEMILLAS DEL TEATRO COMUNITARIO ACTUAL	
<i>Graciela González de Díaz Araujo</i>	229
LOS AUTORES	243

Presentación de la Colección Biblioteca Plural

La Universidad de la República (Udelar) es una institución compleja, que ha tenido un gran crecimiento y cambios profundos en las últimas décadas. En su seno no hay asuntos aislados ni independientes: su rico entramado obliga a verla como un todo en equilibrio.

La necesidad de cambios que se reclaman y nos reclamamos permanentemente no puede negar ni puede prescindir de los muchos aspectos positivos que por su historia, su accionar y sus resultados, la Udelar tiene a nivel nacional, regional e internacional. Esos logros son de orden institucional, ético, compromiso social, académico y es, justamente a partir de ellos y de la inteligencia y voluntad de los universitarios que se debe impulsar la transformación.

La Udelar es hoy una institución de gran tamaño (presupuesto anual de más de cuatrocientos millones de dólares, cien mil estudiantes, cerca de diez mil puestos docentes, cerca de cinco mil egresados por año) y en extremo heterogénea. No es posible adjudicar debilidades y fortalezas a sus servicios académicos por igual.

En las últimas décadas se han dado cambios muy importantes: nuevas facultades y carreras, multiplicación de los posgrados y formaciones terciarias, un desarrollo impetuoso fuera del área metropolitana, un desarrollo importante de la investigación y de los vínculos de la extensión con la enseñanza, proyectos muy variados y exitosos con diversos organismos públicos, participación activa en las formas existentes de coordinación con el resto del sistema educativo. Es natural que en una institución tan grande y compleja se generen visiones contrapuestas y sea vista por muchos como una estructura que es renuente a los cambios y que, por tanto, cambia muy poco.

Por ello es necesario

- a. Generar condiciones para incrementar la confianza en la seriedad y las virtudes de la institución, en particular mediante el firme apoyo a la creación de conocimiento avanzado y la enseñanza de calidad y la plena autonomía de los poderes políticos.
- b. Tomar en cuenta las necesidades sociales y productivas al concebir las formaciones terciarias y superiores y buscar para ellas soluciones superadoras que reconozcan que la Udelar no es ni debe ser la única institución a cargo de ellas.
- c. Buscar nuevas formas de participación democrática, del irrestricto ejercicio de la crítica y la autocrítica y del libre funcionamiento gremial.

El anterior Rector, Rodrigo Arocena, en la presentación de esta colección, incluyó las siguientes palabras que comparto enteramente y que complementan adecuadamente esta presentación de la colección Biblioteca Plural de la

Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC), en la que se publican trabajos de muy diversa índole y finalidades:

La Universidad de la República promueve la investigación en el conjunto de las tecnologías, las ciencias, las humanidades y las artes. Contribuye, así, a la creación de cultura; esta se manifiesta en la vocación por conocer, hacer y expresarse de maneras nuevas y variadas, cultivando a la vez la originalidad, la tenacidad y el respeto por la diversidad; ello caracteriza a la investigación —a la mejor investigación— que es, pues, una de las grandes manifestaciones de la creatividad humana.

Investigación de creciente calidad en todos los campos, ligada a la expansión de la cultura, la mejora de la enseñanza y el uso socialmente útil del conocimiento: todo ello exige pluralismo. Bien escogido está el título de la colección a la que este libro hace su aporte.

Roberto Markarian

Rector de la Universidad de la República

Mayo, 2015

El teatro fuera de los teatros: Argumentos para una reconceptualización del campo del teatro y el estudio crítico de otras teatralidades

El panorama del teatro uruguayo —y latinoamericano—, lo mismo que la reflexión y la investigación acerca del mismo, siempre aparece iluminado por una serie de contradicciones y muestra sus distintas caras. Solemos hablar de «la crisis» del teatro. Nos preguntamos acerca de su capacidad para convocar, interesarnos, conmovernos, cuestionarnos y «representar», en sus distintas acepciones. No obstante, la oferta semanal de propuestas teatrales sigue ofreciendo una cantidad que no deja de impresionarnos, y el público, que se puede argumentar, mayoritariamente proviene de cierto segmento sociocultural, la clase media «culta», tampoco deja de crecer y llenar las salas. Diversas iniciativas de promoción y apoyo han jugado su parte: Socio Espectacular, Tarjeta Joven, el subsidio a los estudiantes de la Enseñanza Secundaria pública, las recientes iniciativas del Teatro Solís o del SODRE para interesar y acercar a las clases populares («dar acceso a la cultura»), o las del Programa Esquinas para llevar el teatro (obras, talleres, etcétera) a los barrios —experiencia, esta última, que ya se intersecta con nuestro tema. A riesgo de incurrir en contradicción, puede incluso pensarse que la base social del teatro se ha ido extendiendo hasta un poco más allá de la clase media culta, transformando el teatro.

Igualmente vasta y sorprendente es la multitud de experiencias teatrales con que hoy nos encontramos en la vida social y en la ciudad —y que forman el «archipiélago teatral» (Barba, 1976 [1997])—, así como la conciencia creciente de *la teatralidad social* —esta sí infinita y ubicua— a través de la cual sucede y se construye la sociedad, la cultura, la hegemonía, el poder. Pese a ello, desde la perspectiva de la academia y la crítica, esta teatralidad permanece invisible y es mayoritariamente desatendida, sin documentarse ni estudiarse, en buena parte debido a un rechazo y exclusión categóricos, resultantes de marcos conceptuales enraizados en determinados proyectos históricos y sociales normativos, residuales, y aun emergentes —puesto que no todo lo emergente va en la misma dirección.

En efecto, cuando pensamos en el teatro uruguayo —«el sistema teatral uruguayo» (Pelletieri, 2002; Mirza, 1992 y 1998; Remedi, 2005 y 2008)— aun seguimos pensando en «el teatro establecido» o institucionalizado. Es decir, nos ocupamos exclusivamente por las obras y puestas que acontecen dentro de un determinado espacio sociocultural y de un cierto circuito de instituciones y salas —los teatros públicos, las salas «independientes», los teatros comerciales— al que ocasionalmente se agregan obras que se realizan en «espacios no convencionales» —una estación de tren, el sótano de un bar, una vieja farmacia, un club de

boxeo, el último piso de la Torre de Antel— que momentáneamente expanden ese mismo circuito aun si suponen una clave más experimental y vanguardista, pero que apuntan, usualmente, al mismo público, o incluso a públicos aun más exclusivos, atraídos por esta clase de propuestas.

Nada de esto está mal ni es en absoluto criticable, por el contrario. No obstante, lo que nos proponemos con este libro es cuestionar —evitar— la reducción del sistema teatral nacional exclusivamente a este conjunto de prácticas teatrales. El teatro establecido —a falta de mejor nombre— constituye apenas una parte, ciertamente muy importante, del campo del teatro nacional —y latinoamericano—, del *continuum* teatral. Este libro, sin embargo, intenta llamar la atención y ocuparse de otros territorios teatrales igualmente creativos y valiosos —por las mismas razones, y también por otras— de otro vasto archipiélago que también es parte del «sistema teatral», aun si existe en sus intersticios y márgenes, y que aquí intentamos evocar con la noción del «teatro fuera de los teatros».

Parte del problema es conceptual: ¿qué es cultura?, ¿qué cultura es valiosa?, ¿qué es teatro?, ¿qué es buen teatro? Otra parte es política, puesto que la noción del teatro como alta cultura y como vehículo de aculturación —de formación, de transformación— se deriva de una cierta visión de mundo relacionado con determinados sujetos sociales y proyectos políticos. También por cuanto se apoya en una visión del arte (de la obra) como un producto (objeto, mercancía), un «bien de consumo» y «un capital» cultural, en relación con los que se justifica el papel de la crítica y los especialistas. El teatro fuera de los teatros —el «tercer teatro» de Barba (1976), el «teatro tosco» de Brook (1968), la «tradición carnavalesca» de Bajtín (1988), las dramatizaciones cotidianas de Goffman (1993)— nos obligan a revisar nuestras premisas y conceptos con respecto a la cultura y el teatro, y también a ver el teatro desde la perspectiva del encuentro gratuito, lúdico; desde la práctica y el proceso (el involucramiento creativo, la vivencia de la segunda vida), desde el teatro como forma de ir al encuentro de otras realidades, posibilidades y aprendizajes (Remedi, 2005, 2009).

Por lo pronto, numerosos autores (Bajtín, 1979, 1988, 2003; Goffman, 1993; Butler, 2007; Burn, 1972; Vidal, 1992; Taylor, 1993; Villegas, 1988 y 2005; Diéguez, 2007; del Campo 2004) ya han señalado la relación entre el teatro y «la teatralidad social». El teatro ha de verse como un «género de discurso secundario» que se construye a partir de «otro teatro», un teatro primero: el teatro de la vida social, de la vida cotidiana. Al tomarla y ponerla en escena, como parte de un quehacer artístico, el arte-teatro deforma o altera *fundamentalmente* esa teatralidad primaria. Lo que acontece en escena es solo un parecer que en realidad es otra cosa (es solo teatro). Al mismo tiempo, su «legibilidad», su «efecto» y efectividad, su capacidad de representar, jugar o decir teatralmente, y hasta de transgredir, descansa sobre esa teatralidad primaria en la que somos socializados y aprendemos culturalmente. La teatralidad primera resulta de un proceso de aculturación y aprendizaje que, paradójicamente, también se sirve del arte, de representaciones «modélicas»,

que habrá que aprender a imitar. (En uno de tantos ejemplos donde la vida copia al arte, en *Tema del traidor y el héroe* Borges cuenta cómo la tradición del *festspiele* y el *Julio César* de Shakespeare sirven de guión a una revuelta y una ejecución en una revolución irlandesa imaginaria). Se sirve de la planificación, la repetición, el ensayo, como cuando uno practica una ceremonia de casamiento o el ejercicio de un trabajo o una profesión —escribano, docente, mecánico, puestero. Algo de esto quería dar a entender la noción —la alegoría— de El Gran Teatro del Mundo: cada cual haciendo (bien) un papel, «su» papel. Sobre esto mismo girará la propuesta brechtiana de aislar, y romper, con ese papel.

La importancia de la teatralidad social cotidiana reside en que es a través de ella —de sus formas, de su carácter estético, de su paradójica invisibilidad (en la medida en que la naturalizamos y la dejamos de ver)— que se produce y se sostiene un orden social —un orden social, económico, político, cultural. Es la parte «realizativa» —para usar el concepto de Austin— del lenguaje corporal (aparte de la denotativa) con el que hacemos cosas e incidimos en la realidad. La *personalidad* —la persona— también se construye, adquiere voz y se vuelve posible a través de la construcción y uso de *una máscara*. Uno de los propósitos de la performance, de ciertas poéticas teatrales y de la crítica de la teatralidad social es, precisamente, la de llamar la atención, volver evidente, problematizar, socavar y si es posible abandonar esa teatralidad, aun cuando no haya que reemplazarla por otra.¹

El *continuum* teatral no se limita a esta teatralidad primaria, ni a la modelización de ida y vuelta entre vida social y arte. Otra parte lo constituye el ámbito mayor dentro de la cual acontece el quehacer teatral. Me refiero al conjunto de personas, espacios, comportamientos, hábitos, expectativas, prácticas, discursos, convencionalismos que conforman *la institución teatral* y que engloba y rodea en forma de sucesivos anillos concéntricos la creación, la puesta y la recepción de un acontecimiento teatral. Es un ámbito mayor que supone un espacio de relacionamiento con el público, una zona liminal o «de paso» entre el actor y el personaje, entre el habitante y el público, entre la vida y el arte, el teatro y la crítica, la cultura y lo que no lo es, entre el afuera y el adentro —si es que podemos sostener tal distinción, cosa dudosa. En suma, zona de tránsito entre los múltiples itinerarios urbanos, reales e imaginarios y el lugar del teatro en el cruce de esos trayectos.

Pero más allá de la teatralidad primaria (en apariencia natural) de la vida social, urbana, privada, comercial, profesional, religiosa, etcétera, o de un ordenamiento y codificación teatral del mundo, o del teatro institucionalizado (objeto tradicional de la crítica), también nos interesa aquí llamar la atención a todo otro conjunto de teatralizaciones que no caen dentro de esas categorizaciones, sino

1 Esta es una de las premisas de «La puesta en escena de “la comunidad”», ponencia presentada en el panel «Teatro y derechos humanos», en el XXXI Congreso Internacional de la Asociación de Estudios Latinoamericanos (Latin American Studies Association [LASA]), Washington D. C. 29 de mayo-2 de junio 2013.

que son *otras formas* de hacer teatro como forma de arte —posiblemente otras formas de arte, como meditaba Valéry (Benjamin, 2003).

Tal sería el caso, por ejemplo, del teatro de calle y en la calle, las experiencias de teatro comunitario, las representaciones teatrales que se hacen como parte del activismo político, el teatro de los tablados y las teatralidades carnavalescas en general, las performances y formas teatralizadas de poesía y relato, las intervenciones urbanas, las experiencias de teatro en la cárcel, el liceo o la clínica, los rituales y las festividades, las obras y representaciones que por diversas razones —por ejemplo, porque no son realizadas por profesionales, o porque violentan algunas condiciones y convenciones y se mezclan con otros géneros, o porque no persiguen un nivel de producción— 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. Estas y otras teatralizaciones no solo constituyen parte de un contexto u horizonte de referencia que informan a hacedores y públicos, sino que, interesa subrayar, también conforman el campo del teatro, el «sistema teatral nacional».

Ocuparnos de «teatro fuera de los teatros» presupone, entonces, efectuar una ampliación conceptual (¿radical?) con respecto al sistema teatral nacional a fin de volver visible y considerar todo otro territorio del quehacer teatral, dentro del que incluimos tanto la teatralidad primaria y la teatralidad social así como otras teatralizaciones y otras formas de hacer teatro.

Una vez despejado el problema conceptual con respecto a qué consideramos parte del «campo del teatro», lo segundo es justificar, o argumentar mínimamente, nuestro interés en identificar, relevar y ocuparnos de estas otras manifestaciones teatrales. Primero, nos motiva la sospecha —en ocasiones, el convencimiento— de su valor, tanto social como estético (en un sentido que no se limita al discurso sobre lo bello, sino a una experiencia y vivencia sensorial-intelectual-social-política). También lo cuantioso, diverso y rico de este otro territorio del quehacer teatral, que contrasta con su invisibilidad y desatención por parte de la crítica y la academia.

En el caso de la crítica quizás sea justificable, puesto que esta suele verse como intermediaria en el *consumo* cultural y el comercio de los bienes culturales, y un vehículo en el proceso de formación, ilustración y civilización. El teatro fuera del teatro, por el contrario, acontece ligado a otra forma de producción (usualmente *amateur* y no profesional) y está ligado a un interés por llegar a otros públicos, dialogar e incorporar otras realidades y lenguajes —aprender y dejarse transformar tanto como enseñar. Esto está a su vez conectado a otra manera de concebir la relación entre el teatro y la vida social, en la que el teatro pasa a ser una forma de acción e intervención cultural menos mediada y más directa (no necesariamente en cuanto a lenguajes y contenidos), en comparación con el campo del teatro establecido. En la medida en que el teatro fuera del teatro consigue eludir la forma de mercancía, escapa a la lógica de la industria y el comercio teatral, rebaja sus pretensiones de *llevar* la cultura, es menos pasible

de ser objeto de promoción o recomendación. El teatro fuera del teatro no solo supone salir de un cierto lugar (o institucionalidad), supone un cuestionamiento y alteración de las formas, las convenciones y el relacionamiento con el público; también de la idea de espectador, que en muchos casos se vuelve actor (ocasional, no profesional), tanto para expresarse como para explorar y ensayar otros mundos posibles/otros yo posibles.

El análisis y el juicio estético de este otro tipo de teatro —dos tareas ineludibles— exigirían a la crítica construir y manejar un aparato teórico y metodológico capaz de tomar en cuenta objetivos, dimensiones, factores, procesos que escapan al mero análisis y comentario de la obra de teatro (de la obra-objeto, de la obra-espectáculo). Esto es ciertamente una dificultad, pero también constituye una cuota importante del desafío.

En cuanto a la academia, la desatención y el desinterés por el teatro fuera del teatro ya nos resulta insostenible, desmoralizador y desaconsejable. Primero, por cuanto en la academia la convergencia de los estudios del teatro y la performance, la sociología dramática (la vida social como drama y como teatro), la antropología (el estudio de la teatralidad en/de otras culturas, así como el enfoque antropológico del teatro), los estudios culturales (relevando y exponiendo el modo en que el teatro y las teatralidades intervienen en la construcción y el cuestionamiento del orden social), todo apunta en la dirección de escudriñar los ámbitos y las formas invisibles y menos obvias —y a la vez, quizás más vastas, penetrantes y eficaces— donde «se hace teatro» y donde se construyen subjetividades y «se construye sociedad» mediante el teatro.

Segundo, porque en el caso de la academia la cuestión del valor —del valor estético, en particular— se diferencia y escapa del establecimiento de juicios simples ligados a tener que certificar y dar fe, validar y recomendar un espectáculo en tanto observador con autoridad, ojo entrenado y sensibilidad refinada a un público lector/espectador que lo necesita y lo reclama (para saber qué ir a «ver»). El análisis y el juicio estético del teatro fuera del teatro no apunta a validar ni a recomendar, sino a abrir una reflexión, una discusión y una problematización acerca de la naturaleza del arte —y del teatro en particular— y su relación con la vida, la sociedad, la política, la transformación social. Ya no se trata en este caso de validar, sino de averiguar e interrogar acerca del valor, el efecto y el sentido de ese quehacer, de detenerse en la dimensión teatral que media el acontecimiento, y de aportar un juicio donde la dimensión estética (en el sentido ya acotado), siendo clave, es una parte de un fenómeno mayor: social, cultural, histórico, etcétera. El problema del análisis y el juicio vincula el fenómeno teatral con el proceso social y tiene que necesariamente terminar siendo un análisis y un juicio social, cultural, político —e ineludiblemente, como consecuencia, también un juicio sobre la propia institucionalidad del teatro.

Tercero, la obligación de la academia es precisamente trabajar y cuestionar los conceptos y los modos de pensar y operar intelectualmente y que al ser constitutivos de «discursos» (por ejemplo, acerca de la cultura, acerca del arte, acerca

del teatro) se traducen en prácticas y tienen efectos sociales diversos (y serios). Uno de los efectos de reducir el sistema teatral al teatro establecido, comercial o profesional, o de dar valor solamente a esas prácticas, bienes y espectáculos, es la de invisibilizar e invalidar la actividad —el trabajo— de un numeroso y esforzado contingente de teatreros y públicos, e invisibilizar e invalidar la experiencia de personas que encuentran en estas otras formas de teatro un medio de expresión, de construcción de sí, de emancipación, de construcción y transformación social. En otras palabras, invalidar e invisibilizar —excluir, subordinar— a grupos enteros de personas, sus vidas, sus gustos, lo que hacen, sus contribuciones a la construcción y transformación de la cultura y la sociedad.

Finalmente, es imposible desandar el camino y dejar de ver lo que ya se ha visto. Una vez que uno se plantea la pregunta, levanta la vista y empieza a tirar de la madeja, uno efectivamente empieza a ver y reconocer que se hace teatro por todas partes, que cada vez más personas hacen teatro, que nos pasamos la vida haciendo teatro (a veces para bien, otras para mal). Ocuparnos del teatro fuera del teatro implica no solo desnudar y criticar la «teatralidad naturalizada» que sostiene y reproduce una sociedad y una cultura, cuya transformación impone escapar a los guiones, los personajes y las tragedias *que nos sujetan*, que encarnamos y actuamos. También estudiar un creciente número de experiencias de teatro que no hacen más que reafirmar la importancia y la función de este arte o capacidad humana de imitar, inventar y jugar con el cuerpo, la actuación, la gesticulación, el recitado, dándole vida a otros personajes, poniéndonos en otras situaciones, denunciando, motivando, maravillando a través del teatro.

Como parte de este proceso, los estudios de teatro que tienen lugar en el marco de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) ya han recorrido un largo trayecto en este sentido. Así lo atestiguan los cursos de posgrado que se ofrecen en la Maestría en Ciencias Humanas opción Teoría e Historia del Teatro, dirigida por Roger Mirza, entre ellos, el que tuvo lugar en el segundo semestre 2012, titulado, precisamente, «El teatro fuera de los teatros», bajo mi responsabilidad, donde se originaron las meditaciones y primeras versiones de algunos de los trabajos de esta publicación (Cristina González Lago, Ana Laura Barrios, Rosana Ferreira Barthaburu, Lucía Andrea Morett, María Noel Tenaglia, Anabella Calisto).²

2 La idea de un curso de esta naturaleza se originó en un trabajo de documentación e investigación previo que abarcó 1) *Tejanos* (2006), una experiencia de teatro comunitario y callejero sobre el tema de la inmigración, la industrialización, la represión y la emigración en un barrio obrero dirigida por Enrique Permuy; 2) *Que no nos pase, que no le pase a nadie* (2003), un simulacro de bombardeo urbano conceptualizado y realizado por Ignacio Seimanas en 18 de Julio frente al monumento *El Gaucho*; 3) *Ubú* (2006), una adaptación de Polizonteatro del texto Alfred Jarry al estilo *clown* grotesco para ser representada en espacios abiertos, caso de la explanada del Teatro Solís (febrero), la plaza frente al Centro Cultural Flor de Maroñas (setiembre), en el marco de las ferias culturales vecinales del programa Esquinas de la Intendencia de Montevideo (1M); 4) *Chicas de la noche* (2001), *Vó' Populi* (2002), *Qué se yo* (2003) y otras obras surgidas de los talleres de teatro del Centro de Ingreso

También ha contribuido en esta dirección, el incentivo a la investigación del teatro en todas sus formas que ha significado el propio desarrollo de la maestría —origen de los trabajos de Juan Estrades Pons, Lucía Bruzzoni Giovanelli, Ana Laura Barrios—, así como el Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo y las publicaciones que suelen recoger, selectivamente, los mejores trabajos allí presentados.³ En el IX Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo de 2013 («Lenguajes escénicos en el nuevo milenio») más de una docena de trabajos presentados se enfocaron en propuestas que caben, precisamente, bajo la rúbrica de «teatro fuera del teatro» (título de tres de los trece paneles). Este fue el origen de otros de los trabajos que conforman en esta publicación (Paula Simonetti, Néstor Ganduglia, Lola Proaño Gómez, Pedro Celedón). A los autores ya mencionados, agregamos los trabajos de Lorena Verzero y Graciela Díaz, por cuanto complementan, enriquecen y refuerzan el sentido del proyecto con respecto a una línea de estudio (la relación teatro y activismo político) menos desarrollada localmente, aun cuando, intuimos, se hace mucho y hay mucho por investigar.

A raíz del curso de 2012 y del coloquio de 2013, en marzo de 2014 constituimos un grupo de investigación, que funciona en régimen de seminario permanente, dedicado a la discusión teórica, la identificación y el estudio de fenómenos y experiencias del teatro fuera del teatro. Este libro es una acumulación y resultado parcial de estos distintos procesos que inician una línea de trabajo muy poco transitada y ejercitada en nuestro país, pero de interés e importancia creciente.

de Adolescentes Femeninos (CIAF) —un centro de internación de menores en conflicto con la ley— del Instituto del Niño y Adolescente del Uruguay (INAU), realizadas entre 2001 y 2006, bajo la dirección de Ileana López y Federica Folco, en el marco de las actividades de la organización no gubernamental (ONG) Proyectos Culturales; 5) *Titanes* (2004) de Marcel Sawchik y Adriana Ardoguein, realizada en el Palermo Boxing Club; y 6) la experiencia llevada a cabo entre 1991 y 1999 por el grupo de teatro ¡Eh-Che-para! conformado por pacientes de la Colonia Etchepare, a cargo de Ariel Gold y Ana Cabezas. También mis trabajos anteriores sobre el teatro del carnaval (1996) y un ensayo publicado en 2005 donde reflexionamos críticamente sobre la rambla como un escenario donde se representan distintas formas de imaginar la ciudad y la sociedad.

- 3 Pienso, por ejemplo, en algunos de los trabajos publicados en *Teatro, memoria, identidad* (2009), Roger Mirza, Comp.: de Silvina Díaz (sobre la antropología teatral), Lorena Verzero (Augusto Boal y el Grupo Octubre), Liliana Iriondo (teatro universitario), Yanina Leonardi (teatro y militancia), André Carreira (el modelo de antropología teatral y la construcción de espacios de identidad), Haydée Chocca (educación, discapacidad y cuerpo teatral), Sonia Mosquera (teatro en la cárcel de Punta de Rieles), María de los Angeles Michelena (representaciones teatrales realizadas por presas políticas), Gustavo Remedi (teatro frontera/ espacios contaminados: argumentos de desde la transmodernidad). O, los trabajos de María Laura González (performance, puente entre teatro y ciudad), Michel Croz (teatro, arte-educación en la cárcel de Rivera) y María Noel Tenaglia (Fiesta de la Primavera de Dolores), publicados en *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana* (2012), Roger Mirza, Ed. Más recientemente, los trabajos de Lucía Naser y Virginia Lucas (en ambos casos sobre performance), Alejandro Gortázar (teatro afrolatinoamericano) y Hekatherina Delgado (teatro popular), en *Horizontes y trayectorias críticas*, Gustavo Remedi (comp).

Los trabajos que componen esta colección, que en su mayoría abordan experiencias en Uruguay, pero también en Argentina, Chile, Brasil y Colombia, ilustran tan solo algunas de las direcciones posibles que se abren una vez que uno instala una agenda y se pone a pensar en el teatro fuera del teatro: teatro *amateur*, teatro comunitario, la narración oral como teatro, teatro de calle, teatro en los barrios, teatralidad social/cotidiana, otras formas de teatralidad, rituales y fiestas, formas de activismo mediante teatro, teatro y educación, teatro en refugios, experiencias de Teatro del Oprimido, teatro en establecimientos penitenciarios, teatro y comunidades inmigrantes, teatro de carnaval, teatralidad urbana, intervenciones en la ciudad. Estas y otras formas no hacen más que poner en evidencia la diseminación y vastedad del quehacer teatral así como la necesidad de institucionalizar su investigación más *sistemática*, que incluye el relevamiento, la documentación, el análisis y la discusión crítica.

Pese a la diversidad de intereses y formaciones, como colectivo, compartimos el convencimiento de que sin desatender ni en desmedro de nuestro quehacer tradicional, es preciso mirar más allá del circuito teatral establecido, las formas y convenciones canónicas —clásicas, modernas o experimentales— y el teatro de autor (*los grandes autores*), y relevar, documentar y problematizar también otras formas de hacer teatro e intervenir en la sociedad por medio del teatro, *teatralmente*. Entendidas también —sobre todo— como otras *formas de conocimiento*, de (re)pensar la sociedad y la cultura, y de acción transformadora —de la sociedad tanto como del propio teatro y su estudio. Siempre intentando vincular la dimensión práctica del teatro (en tanto acontecimiento artístico y social situado en espacios y coyunturas históricas concretas) con problemáticas y discusiones estéticas, éticas, políticas. Es decir, no recayendo ni en el formalismo idealista y esteticista ni en un sociologismo llano que eluda la discusión estética, cultural y ética de fondo.

Más allá de esta publicación puntual y los trabajos específicos que esta recoge, el propósito de este volumen es instalar el tema, contribuir a desarrollar el estudio de nuestro sistema teatral en un sentido ampliado. En la medida en que esto prospere y se asiente permitirá realizar un aporte teórico y metodológico que, necesariamente habrá que crear y afinar, para pensar y analizar otros tipos de teatralidades y teatros.

Gustavo Remedi
Montevideo, julio 2014

Bibliografía

- AUSTIN, JOHN. *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1982.
- BAJTÍN, MIJAIL. «El problema de los géneros discursivos», en *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo XXI, 1979; 248-255.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- BARBA, EUGENIO. *Tercer teatro*. París: International Theatre Information-Unesco, 1976.
- BENJAMIN, WALTER. *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Ciudad de México: Itaca, 2003.
- BROOK, PETER. *El espacio vacío* (1968). Barcelona: Península, 1986.
- BURNS, ELIZABETH. *Theatricality: Study of Convention in the Theater and in Social Life*. Londres: Longman, 1972.
- BUTLER, JUDITH. *El género en disputa* (1990). Barcelona: Paidós, 2007.
- CARREIRA, ANDRÉ. «La ciudad como texto dramático», en *El teatro de los sesenta en América Latina*, ROGER MIRZA, Ed. Montevideo: FHCE-CSIC, Universidad de la República, 2011; 33-45.
- DEL CAMPO, ALICIA. *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la Transición*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 2004.
- DIÉGUEZ, ILEANA. «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas», Archivo Virtual de Artes Escénicas, ARTEA, 2007. <http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/205/escenarios_teatralidades_liminales.pdf>. Acceso: 22 de abril 2014.
- GOFFMANN, ERVING. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1993.
- MIRZA, ROGER. «Signos y contradicciones en el sistema teatral uruguayo contemporáneo», en *El teatro y su crítica*, OSVALDO PELLETIERI, Ed. Buenos Aires: Galerna, 1998; 91-104.
- . «El sistema teatral uruguayo de la última década ¿un cambio de paradigma?, *Latin American Theater Review* (Revista de la Universidad de Kansas), vol. 25, n.º 2 (primavera 1992); 181-190.
- PELLETIERI, OSVALDO. «Cómo hacer la Historia del Teatro Argentino», *Gestos* (Revista de la Universidad de California, Irvine), año 17, n.º 34 (noviembre 2002); 59-68.
- REMEDI, GUSTAVO. «Teatro de frontera, espacios contaminados. Argumentos desde la transmodernidad», en *Teatro, memoria, identidad*, ROGER MIRZA, Comp. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2009; 83-99.
- . «Tejanos: The Uruguayan Transition and Beyond», en *Post-Authoritarian Cultures: Spain and Latin America's Southern Cone*, LUIS MARTÍN ESTUDILLO y ROBERTO AMPUERO, Eds. *Hispanic Issues*, vol. 35, Vanderbilt University Press (2008); 99-121.
- . «La escena ubicua. Hacia un nuevo modelo del sistema teatral nacional», *Latin American Theater Review* (Revista de la Universidad de Kansas), vol. 38, n.º 2 (primavera 2005); 51-71.
- . *Murgas. El teatro de los tablados*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1997.
- . «Esfera pública popular y transculturadores populares», en *Hermenéuticas de lo popular*, HERNÁN VIDAL, Ed. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature (IS&L), 1992; 127-204.

- SCHECHNER, RICHARD. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- TAYLOR, DIANA. «Negotiating performance», *Latin American Theatre Review* (Revista de la Universidad de Kansas), vol. 26, n.º 2 (primavera 1993); 49-57.
- VIDAL, HERNÁN. «Estudios culturales: ¿Disciplina ya constituida o agendas convergentes?», *Nuevo Texto Crítico*, vol. XIII-XIV, n.º 25-28 (2000-2001); 247-254.
- «Social theatricality and the Dissolution of the Theatre as Institution», *Gestos*, n.º 14 (noviembre 1992); 27-33.
- VILLEGAS, JUAN. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1988.
- *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América latina*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.
- WEISS, JUDITH A., con DAMASCENO, LESLIE; FRISCHMANN, DONALD; KAISER-LENOIR, CLAUDIA; PIANCA, MARINA y RIZK, BEATRIZ J. *Latin American Popular Theatre: The First Five Centuries*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1993.

El desalojo de la calle de los negros (también) fue una obra de teatro

CRISTINA GONZÁLEZ LAGO
FHCE, Universidad de la República

*Las fronteras están en todas partes.
Nos dividen y nos permiten encontrarnos.
Marcan nuestros territorios,
nuestros cuerpos y nuestra habla.
Son verdaderas y ficticias,
porosas y duras, visibles e invisibles,
pero sobre todo son políticas.*

Imaginaciones híbridas, geografías fracturadas
Berg, Ulla D.; Varea, Roberto, 2006: 1

*Así, toda frontera ya no es un límite
sino una dimensión en permanente proceso
de consumación [...] el pensar sobre la frontera
deviene también en un pensamiento fronterizo...*

Guigou, L. Nicolás, 2008: 1,2

El campo teatral desborda en toda su extensión. Y digo *desborda*, aludiendo a ese borde entre lo tradicionalmente teatral y el conjunto de manifestaciones sociales y políticas puestas en escena por los distintos grupos que interactúan en la sociedad. Esta frontera, lejos de ser una clara línea divisoria, es una zona vasta y variada, donde lo teatral se contamina con otras lógicas, turbia para el que se propone analizarla y categorizarla, no admite modelos ni valoraciones convencionales.

Registrar e incorporar a los estudios teatrales aquellas manifestaciones de «teatro de frontera o teatro contaminado» equivale a

... ocuparnos de otras vivencias y memorias, de la historia y la perspectiva de los excluidos, la historia según la recuerdan y la cuentan «los otros», en sus propios términos, lugares y formas, aún cuando no falten los que digan «eso no es teatro» o le nieguen todo mérito estético (Remedi, 2009: 87).

Esta tarea es un desafío y entraña riesgos. En primer lugar, convertir a los *otros* en objeto de estudio puede desviarse hacia una actitud de superioridad paternalista en la medida en que no se opere en *nosotros* un desplazamiento genuino hacia esos mundos. Además ¿es posible integrar estas experiencias sin alterar su propósito? La marginalidad puede ser una disposición consciente de la que no se desea salir. Adquirir legitimidad dentro del campo teatral, despertar el interés

institucional puede facilitar muchas cosas, pero también vaciar de sentido y de finalidad al teatro que se gesta en la frontera. El fuerte carácter histórico del discurso teatral marginal hace que tenga un dinamismo mayor que el discurso teatral hegemónico, más estable y conservador. La vulnerabilidad del primero es proporcional a la vulnerabilidad de los sectores que lo producen, por lo que está siempre expuesto a ser capitalizado por parte de la política institucional.

Pero, por otro lado, dilatar permanentemente el borde va generando un nuevo borde en constante movilidad donde los sectores socialmente excluidos seguirán ejerciendo sus prácticas de resistencia, dando la batalla por imponer su relato de la historia y por la construcción de su identidad.

Esta intervención recoge un ejemplo de esos otros mundos que los estudios teatrales no reconocen. Es el caso de la puesta en escena de *El desalojo de la calle de los negros* en 1995, texto del autor negro Jorge Emilio Cardoso, dirigida por Stella Rovella, reconocida directora —blanca— del teatro «culto» uruguayo. Se montó en las ruinas del barrio Reus al sur —más conocido como «conventillo Ansina»— con un elenco integrado por los que, directa o indirectamente, protagonizaron el hecho histórico.

En el proceso de montaje, el discurso teatral deviene pretexto para explorar, por un lado, la identidad cultural del grupo social y su vínculo con el territorio urbano y, por otro, la memoria como práctica colectiva. Se inserta en la tradición del Teatro Negro Independiente, del *teatro comunitario* y del *teatro documento* y contiene elementos de la *performance*. El origen de los actores y el carácter del espacio escénico cuestionan la oposición realidad/ficción. Constituye una «experiencia de laboratorio» (Remedi, 2005a): al integrar hipótesis y metodologías provenientes de circunstancias y prácticas diversas se produce una contaminación en varios sentidos que emerge como oportunidad.

La reflexión luego de 19 años, habiendo participado de este trabajo, la relectura desde el margen de los estudios teatrales —una vez más en la frontera— viene a integrarse a la experiencia de entonces y, en cierto modo, a modificarla. En la medida en que la teoría incorporada —a veces en forma de «mirada metafórica» (Diéguez, 2007)— ilumina los hechos, se abren nuevas interpretaciones.

Es sugerente pensar la frontera como zona de hibridación artística, pero aún más «cómo manera de estar, simultáneamente en la vida y en el arte [...] como lugar de travesía en nosotros y hacia los otros; como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales» (Diéguez, 2004: 8).

El desalojo «histórico» y la puesta

Bajo el pretexto de una historia de amor entre dos jóvenes negros en un clima de búsqueda del origen africano, se cuenta la historia del desalojo del «conventillo Ansina»⁴ en el año 1979,⁵ suceso que provocó una ruptura en la vida del barrio y de las 300 familias afectadas, gran parte de ellas trasladadas a galpones o a una fábrica en desuso, esperando la adjudicación de una nueva vivienda en la periferia urbana —que llegó tarde o nunca y en ningún caso vino a propiciar la recomposición del tejido social desgarrado.⁶

4 Originalmente habitado por población europea inmigrante, estas viviendas experimentaron un progresivo abandono por parte de aquellas familias y comenzaron a acoger personas de menores recursos —mayoritariamente afrodescendientes. Así, la modalidad de alquiler se fue transformando, los nuevos ocupantes ya no pretendían una vivienda exclusiva, sino que estaban dispuestas a compartirla con otras personas hasta alcanzarse la ocupación de una habitación por cada familia.

La calle Ansina, que divide las dos manzanas ocupadas por el complejo, le da el nombre a este espacio que a través de los graduales cambios experimentados fue adoptando entre los vecinos la denominación de «conventillo». Esta tipología habitacional implica una serie de modalidades relacionales que precisamente forman parte de los caracteres presentes en la identidad afromontevideana.

5 En octubre de 1978, el Consejo Nacional de Seguridad presidido por Gregorio Álvarez (quien sería a partir de 1981 el último presidente de la dictadura militar que gobernó Uruguay entre 1973 y 1985) promulgó un decreto de ley que otorgaba potestad a la IM para desalojar propiedades en «peligro de derrumbe». En ese momento, y sin importar realmente el estado de las viviendas, los vecinos de los barrios Reus al sur y del conventillo Medio Mundo fueron desalojados de sus hogares.

6 «En 1995, 30 negros que fueron desalojados en 1979 volvieron a vivir aquella situación pero en ficción. La directora Stella Rovella dirigió *El desalojo de la calle de los negros*, obra escrita por J. Emilio Cardoso, hijo de Ansina y Cuareim. Como escenario usó las ruinas de Isla de Flores y Minas donde estaba el antiguo conventillo Ansina. Rovella contó que le llevó un año la organización de la obra porque los protagonistas no eran actores [...]. A cada función asistieron cerca de 500 personas. Rovella dijo que para ella fue una forma de “reivindicar la figura del negro y cómo fue perseguido por pobre, por negro y por la raíz popular que tenía el barrio”. Relató que “en la época de la dictadura se prohibían las Llamadas* pero la gente iba igual, entonces aparecía la policía, la gente tiraba bombas de agua y se armaba lío”. La directora contó que hicieron la obra “para movilizar la memoria colectiva y para que la gente se enterara. Creo que la gran mayoría del público no conocía la historia, porque no se permitió publicar nada”. “La gente se emocionó hasta las lágrimas porque estaba mostrada la violencia moral injustificada; los obligaron a irse, les dijeron que era por peligro de derrumbe, ellos se ofrecieron a arreglar las viviendas pero no fueron escuchados”. «El desalojo fue una obra de teatro». *El País*, 9/7/2006.

* Las Llamadas son una tradición que tiene su origen cuando los africanos esclavizados e impedidos de hacerlo de otro modo, se comunicaban por medio del lenguaje rítmico del tamboril. Ya en libertad, se «llamaban» los miembros de una comparsa o se unían los negros de cada barrio para «visitar» otros barrios: los de «Ansina» iban hasta el conventillo de Gaboto o los de Gaboto iban hasta el «Medio Mundo». Actualmente hay llamadas en los barrios cada domingo y en días de fiesta y aún se pueden percibir distintos matices de sonoridad o ritmo según el barrio al que pertenece la «llamada». El Desfile de Llamadas es una fiesta popular que se realiza todos los años en Montevideo durante la época de carnaval, oficializada en 1956, forma parte del concurso de agrupaciones carnavalescas. Durante dos noches desfilan unas cuarenta sociedades de negros y lubolos (comparsas) por calles de los barrios Sur y Palermo. «Las Antiguas Llamadas». Oscar D. Montaña, <http://www.candombe.com.uy/historia_seccion6.html>.

Ese año se eliminaron, del mismo modo, otros espacios simbólicos de la comunidad afro, como el conventillo Mediomundo. El barrio empezó a desmantelarse bajo el lema de la de seguridad e higiene de la vivienda, permaneciendo velado el objetivo de desarticular un grupo social con fuerte arraigo popular que constituía una potencial amenaza para la dictadura. Así se cumplía, además, con el plan de recuperar una zona central privilegiada de la franja costera de la ciudad para la especulación inmobiliaria y alejar el espectáculo de la pobreza de quienes llegaban al barrio en cada carnaval.

Si bien esta política ha afectado no solo al colectivo afro, sino también a otros sectores marginales,⁷ este operativo en particular está marcado por factores histórico/sociales que le son específicos.

La socióloga Mónica Olaza, en referencia a las entrevistas a afrodescendientes sobre el conventillo Ansina hechas en el marco de su investigación, señala que:

los barrios Sur y Palermo son referencias casi «obligadas». [...] Porque se vivió en (ellos) o porque se los visitaba. Parecía imposible ser negro uruguayo en Montevideo sin haber pasado alguna vez por estos territorios geográficos y simbólicos. [...] el que no vivía ahí, ingresó efectivamente a la cultura negra al tomar contacto con estos barrios (2009: 61).

En pocas cuadras se concentraban —y aún existen— edificios ligados a la vida cultural del barrio y a la identidad del grupo, entre ellos el local donde se realizaron los ensayos hasta conseguir el lugar para montar el escenario. Así, se fue estableciendo una relación sensual con el espacio, que profundizaba y ampliaba su representación imaginaria, producto del trabajo sobre el texto y de los relatos de los veteranos del elenco.

El escenario se armó en la manzana que había sido demolida, en Minas e Isla de Flores, (donde hoy está la cooperativa Covireus al Sur) con las ruinas de Ansina al fondo como escenografía.

Las ruinas abandonadas fueron, durante casi treinta años, testimonio material de una herida y de la lucha por el espacio simbólico y real. Esta lucha se mantuvo viva hasta 2008 cuando la IM autorizó terminar la demolición, hasta ese momento había esperanzas de recuperar y reciclar las pocas viviendas que aún quedaban en pie sobre la calle Carnelli. El protagonismo de este espacio fue determinante del carácter performático de la puesta.

Se trabajó un año en la producción del espectáculo con la idea de hacer dos o tres funciones en un fin de semana, pero tuvo tanto éxito entre los vecinos y se acercó a verla tanta gente de otros ámbitos que se exhibió durante un mes.

7 El relato refiere a un hecho constante tanto en Montevideo como en todas las capitales latinoamericanas y en los cascos antiguos de las ciudades capitalistas que han sufrido una degradación post revolución industrial, una migración de los sectores económicamente dominantes y la ocupación por sectores populares, muchas veces marginales. En el siglo xx, debido a su centralidad física y tras un cambio de paradigma urbanístico, han sido recuperadas e integradas al tejido urbano bajo la lógica del capital.

Aún casi sin haber modificado el texto dramático, fue un trabajo colectivo, con algunos pocos actores no profesionales y mayoritariamente vecinos sin experiencia de actuación de los cuales muchos vivían o habían vivido en el barrio. Eran 30 personas en el elenco, incluyendo a los músicos, y se autodenominaron Grupo Teatro Ansina.

El texto tiene varios ejes de conflicto, en distintos planos temporales y ficcionales. En principio, narra una historia de amor entre un joven rebelde, consciente y estudioso de sus orígenes africanos y una joven pragmática que considera ex-céntricas las pretensiones de aquel. Este romance de ficción entre jóvenes —que ostentan nombres africanos y representan el futuro de la comunidad— sirve de pretexto para expresar las distintas percepciones de la realidad y del desalojo en particular. Hay una idea explícita de cuál es la visión correcta, encarnada en un líder a quien todos respetan y a través de quien habla el autor.

En segundo lugar, hay un relato del desalojo histórico ocurrido en ese mismo lugar y, en este sentido, hay un trabajo testimonial: los personajes adoptan actitudes reconocibles en los protagonistas reales —de los cuales hay algunos sobre el escenario, pero muchos entre el público. El discurso dramático es un disparador de la memoria individual y colectiva y un instrumento de exploración de la identidad del grupo en relación con el espacio urbano.

En tercer lugar, este acontecimiento se ubica como una secuencia de la serie de despojos que han sufrido los africanos y sus descendientes, a pesar de su protagonismo en la construcción de la identidad nacional, y pone de manifiesto un sentimiento de pertenencia a la tierra del origen, el África inventada a la que recurre el discurso poético del autor —que no denota un lugar geográfico, sino un modo de vida— como imagen paradisiaca en contraste con el lugar de desarraigo, discriminación y miseria de la realidad cotidiana. Esta tierra utópica tiene que ver no solo con el mito de origen, sino también con un futuro deseado.

Arturo Roig distingue entre la utopía como género y la función utópica —relativa al nivel de la discursividad o de la enunciación— a la que otorga un valor epistemológico propio en la medida en que excede la «realidad de los hechos» y actúa como liberadora del determinismo legal (1987: 39). Estela Fernández explica y amplía la noción de función utópica discursiva: por un lado, remite a lo real como construcción teórica y, por otro, al discurso como «campo en el que se dirimen los conflictos por la producción de sentido» (2010: 160). Esto es posible porque el carácter inacabado del mundo —«grávido de lo que todavía no es»— es la condición de la esperanza. «Lo “posible” resulta de la articulación entre “imposibilidad” y “necesidad”; es lo parcialmente condicionado, pero parcialmente abierto» (Fernández, 2010: 156). Es, en este sentido, que el discurso de los descendientes de africanos esclavizados alude al África.

La obra está dividida en dos partes: el día en que son notificados de la fecha y hora en que serán desalojados y el día del desalojo en sí. Cada parte está compuesta por tres escenas separadas entre ellas por un tema musical que, como la cuerda de tambores al finalizar la obra, operan como conclusión o síntesis del sentir colectivo.

En la puesta en escena, estas canciones, sumadas a la presencia de las viviendas en ruinas, iluminadas, en pie 16 años después de lo que estaba sucediendo en escena, subrayaban y potenciaban el mensaje del discurso verbal.

Escenográficamente, había que lograr un equilibrio espacial entre las viviendas ficcionales y las ruinas reales. La solución fue una estructura de tirantería de madera que dibujaba solo las aristas, recomponiendo la geometría de un espacio interior-exterior y unas cuerdas con ropa tendida que lo atravesaban. Esto definía claramente un espacio a la vez que tenía total transparencia. En el escenario, luego de muchos ensayos, se fue dejando lo mínimo necesario para que los actores se sintieran apoyados sin competir con el entorno existente: termo, mate, valijas, colchones, una mesa y un taburete como único equipamiento que representaba la intimidad del espacio privado, además de un vestuario realista.

Ellos no actúan, «ellos son»

El papel que juega el análisis de los aportes discursivos de los participantes de un evento teatral, dentro de cierto contexto histórico, son la base de un modelo o unos modelos posibles que den cuenta de la pluralidad de los discursos teatrales. Este tema es desarrollado por Villegas (1988: 94), quien se refiere a ellos como «discurso crítico metateatral», ubicándolos como una categoría dentro del discurso crítico.

En este sentido, me interesa destacar las palabras con que Stella Rovella encabeza el programa: «Esto no es teatro, es el registro de una realidad, ellos no actúan, ellos son».

Esta declaración remite a una concepción de teatro que no incluye manifestaciones de este tipo y cuyo referente es el teatro culto para la clase media. También entraña el supuesto de que la realidad —registrada— se opone al teatro.

Pero el objetivo de este dualismo manifiesto es, en primer lugar, dar cuenta de la metodología de trabajo, de la forma de actuación y de la elección del espacio de la puesta en escena.

La obra estaba pensada para montarse en un teatro del centro, así lo concibió su autor y era el deseo del elenco, entendiendo que de ese modo llegaría a más público. Esto fue motivo de debate y la consecuente decisión de hacerlo en las ruinas, además de convertirlo en un suceso barrial, hizo que sectores «cultos» se trasladaran hacia el barrio asumiendo un rol activo que el elenco recibió como un gesto de reconocimiento. Fue un modo de decir «relatamos nuestra historia en lo que queda de este espacio que nos pertenece y los invitamos a verlo», muy diferente a «venimos al espacio de ustedes a relatar nuestra historia». Las ruinas de Ansina como espacio mental y material ligado al grupo social al que pertenecían los actores y el público —ambos también personajes— se constituyó en la localización más adecuada para recuerdo compartido.⁸

8 Se escuchaban entre el público frases como esta «ahí, justo donde está el escenario estaba mi casa!». Las entrevistas, publicadas en el diario *El País* el 9/7/2006 con motivo de la resolución de ubicar a los desalojados por la dictadura en 1979 en las viviendas cooperativas que se estaban construyendo en Palermo, recogen testimonios similares a los que surgieron durante los ensayos

El discurso sobre el espacio adquiriría mayor sentido en su presencia material, su permanencia hacía posible descubrir el pasado en el presente:

Doña Coca: Lo que digo es que he andado toda una vida por estas calles que han sido mi único mundo. Porque no he conocido otro y no puedo abandonarlo de pronto y decir que me da lo mismo.

Doña Diamantina: Decime Anselmo, ¿por qué este barrio tiene que ir abajo?... ¿Acaso las casas no son lindas? Y si están un poco viejas, también tienen su historia

Con respecto a los recursos utilizados, un ejemplo significativo es que, a raíz de la dificultad de los actores para distinguir el tiempo escénico del real y para memorizar el texto, finalmente fue necesario grabarlo previamente en un estudio y hacer rodar la obra sobre la grabación. Como consecuencia, la actuación estaba subrayada por una dicción y unos gestos exagerados, como parodiando a los actores. Al respecto Emilio Irigoyen dijo: «Los intérpretes sienten que están sobre un escenario y pretenden dar un tono teatral a sus dichos y movimientos. Una afectación en cierto modo muy auténtica».⁹ Es que para ellos la ficción era su realidad y la «realidad» de ser actores era ficción.

En segundo lugar, las palabras de la directora ponen de manifiesto la marginalidad de la propuesta con respecto a la concepción canónica —eso que sí es teatro— advirtiendo que no es posible juzgarlo con esa lógica, que estamos ante otros códigos culturales, ideológicos y dramáticos desde los que se aspira a comunicar una historia. Este mensaje fue recogido por la crítica periodística que —con distintas herramientas teóricas— inusualmente hizo una lectura «antropológica» o puso el acento en la función testimonial de la obra¹⁰ subrayando la arbitrariedad del desalojo, la labor de la intendencia o la indiferencia del resto de la sociedad montevideana,¹¹ mencionando apenas las cuestiones estéticas y justificando su falta de «profesionalidad».¹²

y las funciones: «Yo no vivía en las casas de Ansina, pero estaba en el barrio ya que muchos de mis familiares tenían su vivienda allí. Vinieron con camiones del municipio y les cargaban sus muebles, algunos se resistían, la mayoría lloraba, hubo gente que tuvo infartos cardíacos, otros se fueron muriendo de pena con el correr de los meses». Alicia, 13 años en 1979. «Yo me acuerdo del último día, antes de que vinieran los camiones municipales, que una chica de un canal vino a ver si estábamos de fiesta porque tocábamos los tambores», cuenta Judith Silva de 64 años, que hacía siete años que estaba viviendo en Ansina cuando se enteró que tenía que irse. «Nos están sacando como animales y quieren que estemos alegres», le contesté. Tocábamos los tambores porque estábamos doloridos».

9 *Búsqueda*, 3/11/1995.

10 «Las ruinas del Barrio Reus al Sur sirven de subyugante escenografía a una historia de negros y conventillos, de injusticias y desarraigos contada por sus protagonistas [...] unos vecinos decidieron contar sus historias. Otros fueron a escucharlas. Resultó una experiencia inusual y digna de verse. Mejor dicho, de compartirse». Emilio Irigoyen, *Búsqueda*, 3/11/1995.

11 «Hay demasiada dolorosa uruguayidad en todo este trozo de historia real que [...] recuperará vida en las mismas ruinas [...], como forma de reivindicar los valores de la colectividad negra en nuestra cultura». Gustavo A. Ruegger, *El País*, 19/10/1995.

«Deja al público con un sentimiento de culpa. No explotamos al negro como tal pero hemos rechazado toda su vida y su cultura». Jorge Arias, *La República*, 9/11/1995.

12 «Queríamos pasar por alto todos los defectos de la obra: su ingenuidad, su idealización de la vida del negro [...], sus reiteraciones, sus efectos fallidos. Todo esto, que no es poco, aparece

El continuo de la teatralidad

*Cuando se ha roto la distancia
entre los representantes y los representados,
cuando la representación se realiza
por las acciones de las presencias
que ya no admiten delegados,
se instala la cercanía que refunda el aura
de lo re-presentacional*

Ileana Diéguez, 2009: 12

El sociólogo Erwin Goffman señala que «ser» determinado tipo de persona implica mantener ciertas normas de conducta y apariencia atribuidas por el colectivo social al que se pertenece. La espontaneidad con la que se llevan a cabo estas rutinas no invalida el hecho de que es una actuación aunque los demás no lo noten (1981). Recogiendo esta propuesta, Alicia del Campo incorpora en su investigación el concepto de «teatralidad social y política» lo que permite dar cuenta de la cotidianeidad como espacio generador de teatralidades. Así es que propone: «abordar la teatralidad como un continuo que va desde los patrones dramáticos que regulan las interacciones sociales hasta los modos de incorporación de esas teatralidades de la vida cotidiana en las llamadas expresiones teatrales» (Del Campo, 2004: 41).

En los polos del continuo, las teatralidades sociales y políticas —objeto de estudio de la antropología y las ciencias sociales— y los patrones espectaculares —de los cuales dan cuenta los estudios teatrales— hay toda una gama de expresiones híbridas entre las cuales se pueden ubicar los casos de teatro contaminado, fronterizo o de borde.

Del Campo propone aplicar la mirada teatral junto con la mirada antropológica en el análisis de las distintas manifestaciones que se dan en ese continuo (2004), ante la ausencia de un instrumental metodológico y un discurso crítico que abarque casos como este —en el que empieza a perder importancia la representación y a cobrar vida la presencia— este paradigma analítico se presenta como un camino fructífero.

Las fronteras de la crítica y el teatro negro

¿Qué reflexiones teóricas se pueden hacer de esta experiencia? ¿Cómo se vincula a la historia de la escena latinoamericana? *El desalojo* es un ejemplo paradigmático en la historia del teatro uruguayo de lo que Villegas define como «discurso teatral marginal», asumiendo la coexistencia de diversas teatralidades

redimido y justificado por la exacta comprensión de donde está el teatro y como hay que buscarlo». Jorge Arias, *La República*, 9/11/1995.

«Esta vez lo más importante de un emprendimiento teatral no será el teatro mismo, ni importará el trabajo del elenco, ni la calidad de la puesta en escena». Gustavo A. Ruegger, *El País*, 19/10/1995.

vinculadas a los diferentes sistemas de producción de discursos teatrales dentro de la sociedad, que no coinciden con «los códigos estéticos o ideológicos de los emisores del discurso crítico hegemónico». Contiene tres factores de marginalidad: 1) el emisor del discurso, 2) el receptor y 3) el propio espacio escénico (Villegas, 1988: 111-116; 2005: 27).

Esta marginalidad es generada y perpetuada por el discurso crítico (periodístico y académico) que relega a los que no coinciden con el canon a la «marginalidad teatral y, con frecuencia, a su ausencia de la historia» (Villegas, 2005: 25).

Pero los sistemas de producción marginales responden a distintas lógicas, no hay una «esencialidad» ni un motivo único de la marginalidad teatral. En esta puesta se partió de la intención de responder al canon, pero hubo un proceso de toma de conciencia de la especificidad de lo que estábamos produciendo y de la distancia que había al discurso teatral hegemónico hasta llegar a comprender esto como una fortaleza. Porque «todo lo que no es canónico no es por fuerza, marginal sino que es marginalizado en la medida en que, en primera instancia, simplemente no responde a un canon al que desea responder» (Jitrik, 1996: 6). En principio, no se trató de una marginalidad asumida o buscada.

Con relación a la funcionalidad del discurso teatral, es una pieza testimonial documental en el sentido del «teatro documento» de Peter Weiss, incorporando *testimonios y documentos en soportes artísticos*. Así «los materiales históricos adquieren una pátina poética como representaciones simbólicas de la realidad en el marco de la ficción» mostrando «la copia de un fragmento de realidad arrancado de la continuidad viva» (Diéguez, 2009: 9). En esta experiencia, lo documental, además de configurarse en relatos se configura en la presencia de los cuerpos que «testimonian» memorias personales y colectivas (Diéguez, 2007).

Por su forma de producción, está muy cerca del *teatro comunitario*, pero a diferencia del *teatro barrial*, la iniciativa no surge de un colectivo territorial. Los actores, provenientes de distintos barrios, fueron convocados por el autor. La dinámica de grupo se logra, con dificultades, en el proceso de montaje del espectáculo.

Tiene como antecedente directo el Teatro Negro Independiente que surgió en 1956 bajo la dirección de Francisco Merino, un blanco involucrado afectivamente con la causa negra quien, con actitud paternalista, se hizo cargo no solo de formar un elenco, sino de promover socialmente a la comunidad. Buscó gente en las cárceles y en los «cantegriles»¹³ a quienes proporcionaba casa y comida a la vez que estimulaba a superarse individualmente (Cordones-Cook, 1996: 86). El objetivo de este grupo fue constituirse en vehículo de fomento y difusión de la cultura afro-uruguaya y de recuperación de su identidad cultural e histórica.

Comenzaron haciendo textos de autores negros latinoamericanos —buscando tradiciones populares folclóricas de raíces africanas— con *gran modestia*

13 Asentamientos de viviendas precarias en la periferia de las ciudades, mayoritariamente de Montevideo.

artística y financiera, hasta 1960 cuando Andrés Castillo¹⁴ se incorporó como dramaturgo. Sus textos eran sobre la historia, las costumbres y las manifestaciones culturales internas al colectivo negro en Uruguay y

había logrado rescatar lo poco que sobrevivía de la cultura oral y del *ethos* de las tradiciones sociales, étnicas y folclóricas del afro-uruguayo, articulando a sus personajes en conflictivas relaciones de poder ordenadas en torno a los ejes de raza, clase social y género sexual, mientras que iba integrando los temas, referentes sociales, recursos dramáticos, espectaculares y lingüísticos de un teatro auténticamente popular (Cordones-Cook, 1996: 86).

Hasta ese momento el negro había aparecido en escena en raras ocasiones y, cuando lo había hecho, había sido relegado a papeles secundarios dentro del teatro hegemónico.

Este grupo no llegó a reivindicar la lucha de la comunidad negra por la conservación de su entorno físico y de la vivienda en particular —tema que ya estaba planteado— en parte por la dificultad que había en esos primeros años de la dictadura para llevar a cabo este tipo de manifestaciones y en parte porque en 1980 el Teatro Negro Independiente realizó su última puesta en escena y dos años más tarde murió Merino. A partir de ahí los miembros del elenco se dispersaron y Andrés Castillo dejó de escribir teatro negro.

El desalojo recoge otro aspecto «fronterizo» del Teatro Negro: «el fin de fiesta», al decir de Cordones-Cook, «un espacio abierto para la música y el baile a voluntad del director y los actores y también del público a quien se invitaba a participar en la celebración» (1996: 89). Aquí se terminaba con un brindis —real— en medio de un repique de tambores, antes de abordar —en la ficción— los camiones del ejército que los trasladarían —tal como sucedió en 1979— y el público —autoficcionalizándose— se unía espontáneamente al éxodo después de estas palabras finales:

Muchacho: ¡Los tambores ya están aquí!

Anselmo: Entonces ¡que suenen!... ¡Y que suenen bien porque hoy no tocamos para ningún jurado sino para muchas almas que desde el cielo nos están mirando!

El grupo se duplicaba imaginariamente por la presencia de personajes y actores. También el público asumía un personaje al sumarse a la marcha de los desalojados bailando al son de la cuerda de tambores mientras se escuchaba el último tema musical:

No deben los tambores
permanecer sin su son
y mientras que aquí aguardamos
el momento de partir
congreguémonos a oír
su tañido de añoranza
que nos dará la esperanza

14 Figura referencial del teatro uruguayo, fallecido en 2004, abogado de profesión, escritor y dramaturgo, militante por los derechos de los que él llamaba «obreros del teatro» entre los cuales se incluía.

para poder resistir.
Al repique de sus sonos
volverán nuestros ancestros
aquellos abuelos nuestros
que se unieron en naciones.

¿Dónde terminaba el teatro y empezaba la fiesta? Así como los actores habían hecho un viaje desde lo ficcional a su propia realidad, el público, en un movimiento inverso, va de la realidad de ser un espectador a incorporarse a la ficción de ese desalojo recreado.

Sin duda estamos ante un evento performativo. Se pueden identificar diversos significados de la noción de *performance*: se suele definir en oposición al texto dramático, pero aún como género teatral, pero también como casi lo opuesto de teatro, como el «acto de asumir o re-presentar o atacar un rol proveniente de nuestros repertorios sociales para fines que van más allá de lo estético» (Taylor, 1993: 50). En este sentido, connota «intencionalidad y construcción consciente» (Del Campo, 2004: 47) y «retrotrae a lo ya hecho, a lo concluido, a lo recordado, a lo olvidado y vuelto a recordar» (Mendoza, 2010: 95). En ese acto de introspección creativa, parte de la experiencia vivida es reexperimentada y resignificada por actores y espectadores, reacomodando y reconstituyendo los hechos representados, permitiendo a los participantes «volver a ser lo que alguna vez fueron o ser lo que nunca fueron, pero quisieran haber sido» (Díaz, 2008: 45).

El paradigma de performance, hace referencia a un proceso, una praxis y una episteme, un modo de transmisión, una realización y un medio de intervenir en el mundo (Prieto, 2009a).

No es solo la representación como dispositivo escénico el que se problematiza, expande o transgrede, sino el corpus político de todas las formas de representación, incluyendo el artista que irrumpe en los espacios como traza ética —más que como trazo estético— no solo una presencia física sino el ser puesto ahí, un sujeto y un *ethos* que se expone ante otros, más allá de la pura fisicalidad (Diéguez, 2009: 5).

El proceso de puesta en escena de *El desalojo* consistió en una reconstrucción del pasado en función de la necesidad de recordar este hecho disgregado de la trama de la memoria colectiva. La reconstrucción, difícil de elaborar socialmente por la dispersión de los protagonistas reales (consecuencia del desalojo), es concretada mediante códigos teatrales (visuales, auditivos y retóricos).

El acto de recordar tiene un carácter social desde dos puntos de vista: se recuerda colectivamente lo que se vivió colectivamente. Recordar es «ser capaz de formar secuencias narrativas con sentido que integren los fenómenos aislados con un proceso único y coherente que conecta el pasado con el futuro» (Del Campo, 2004: 76).

En este caso, recordar es reclamar justicia dando a conocer este hecho, borroso para toda la sociedad por la escasa difusión que se le pudo dar durante la dictadura:

Fausto: ... Vení, Coca, vení y mirá esta calle Gran parte del alma de este pueblo se formó en ella y hoy nadie lo toma en cuenta. Seguro que estos bárbaros nos echan mañana y tiran todo abajo

Doña Coca: Lo mismo quieren hacer con el Medio Mundo ¿y a dónde va a ir a vivir la gente?

Fausto: Al corralón, donde tanto tiempo durmieron las bestias total, ¿qué somos para ellos más que unos negros candomberos que tomamos vino y los divertimos en carnaval?

Doña Petrona: En este sitio se pueden construir casas para gente rica, pero ¿cómo venderlos a buen precio con tantos negros viviendo en sus alrededores?

Recordar es legitimar la lucha de los afrodescendientes, cuyo *ethos* se construyó signado por la explotación extrema, sorteando obstáculos para mantener sus prácticas culturales, inventando diversas formas de simulación y adaptación:

Kaulikoro: Cuando nos trajeron a América, en los trapiches, en las plantaciones y en aquellas enormes mansiones, ¿qué hicimos?

Doña Martina: Trabajar como animales

Kaulikoro: ... Pero al llegar la noche, en las sucias barracas, mientras nos curábamos las llagas —a pesar del cansancio— antes de dormir, cantábamos. Ese canto fue la oración que nos mantuvo vivos, por eso en este triste momento pensamos hacer lo mismo, al son de aquellos tambores

Recordar es denunciar la discriminación:¹⁵

Anselmo: [...] Y que puede hacer esta juventud que es parte inocente de una etnia negada por un gran sector de su sociedad que le niega hasta la oportunidad de trabajo. O si no, recorramos los comercios de 18 de Julio y contemos cuantos son los negros que hay allí trabajando [...] se han forjado un mito de nosotros que nos segrega de la sociedad... [...].

Anselmo: ... ¡Mirá esta gente con las pobres cacharpas! muchos de estos vinieron a esta vida a puro pasar trabajo. Igual que nosotros ¿te acordás?... que fuimos diarieros, lustrabotas, mandaderos, siempre los negritos en la calle corriendo detrás de la chirola para ayudar en la casa ¿y ellas?... ni bien aprendían a escribir el nombre ya tenían que dejar la escuela para salir de fregonas a ganarse el pan.

Fausto: Pero con honra, che.

Anselmo: ¿Y de qué sirve la honra si cuando sos un viejo te echan como a un perro y no podés decir ni jota porque si no te arrastran a punta de bayoneta?

Y, por último, recordar es dar la batalla ideológica por un lugar en la permanente construcción de la identidad nacional entrando en conflicto con

15 Rovella relata las vivencias de todos los que participamos en la producción del espectáculo: que no nos atendieran en los bares, que en el Ministerio de Turismo y Deporte (MTD) nos hicieran esperar toda una tarde y no accedieran a entregar dinero a una persona del elenco, la falta de apoyo por parte de la Sociedad Uruguaya de Actores (SUA) por la falta de credibilidad que les inspiraba un grupo en el que no había «actores» (Entrevista, octubre 2012).

formulaciones éticas adversas, explícitas o implícitas en el comportamiento social de los sectores hegemónicos.

Anselmo: Sí, Doña Diamantina, pero en este país no se respeta el pasado. O si no, vea quien se ha ocupado de nosotros. Con nuestro sudor creció la colonia, durante la guerra por la independencia fuimos al frente. Pero nunca nos reconocieron nada.

Según Del Campo:

cada ritual teatral y ceremonia pública ha de hacerse cargo de reapropiar y rearticular símbolos e imágenes que configuran la narrativa dramática del pasado, para reposicionarse con sentido y obtener la validación que emerge de esta conexión con el pasado inmemorial de la cultura (2004: 76).

Finalmente, estas «formas de teatralidad popular» (Remedi, 2005a) ubicadas en ese «otro» territorio fuera del teatro culto, el vanguardista o el comercial, esos casos a los que Remedi denomina «teatro de frontera» o «teatro contaminado» (2009) funcionan como «experiencia de laboratorio teatral» donde se produce el encuentro de personas provenientes de culturas y sectores sociales diferentes, «unos con una educación teatral formal» —aquí éramos mujeres blancas: la directora y el equipo de técnicas y diseñadoras— «otros sin ella pero interesados en el teatro y sus posibilidades expresivas, otros que acaso se encuentran con el teatro por primera vez o sin haberlo buscado» (2009: 84) —era el caso de las actrices y actores negros donde lo masculino era dominante. De este modo se produce una doble contaminación: lo teatral se mezcla con otras lógicas y el intercambio genera una zona turbia cultural y estéticamente, que a pesar de las dificultades y choques de las diferentes percepciones y metodologías, es también una zona de «caos fecundo, un almacén de posibilidades» (Diéguez 2007).

Pero, llevando más allá la analogía del laboratorio, lo que sucede en esa zona es algo más que una mezcla —en el sentido químico del término— donde cada parte puede ser separada, conservando sus propiedades, sin que exista reacción química entre ellas. Se parece más a una combinación: un fenómeno químico que consiste en la unión de dos o más sustancias que dan origen a una nueva con propiedades diferentes y de la que no pueden separarse fácilmente las partes componentes.

La frontera puede ser un espacio de oportunidades para un teatro más diverso y plural, pero también es una zona de lucha y de conflicto, tomar parte de estas experiencias demanda mucha flexibilidad y capacidad de entender y aceptar otras visiones del mundo. Y aún más, de aprender a mirar todo desde otro lugar.

Diecinueve años después

La colectividad ha ganado espacios, hoy su imaginario está integrado en las representaciones simbólicas de sectores sociales más amplios y la cultura afrouruuguaya ocupa un lugar más visible sobre todo en Montevideo. Desde la época del desalojo y desde la época de la representación de *El desalojo*, las

organizaciones negras han crecido, han aumentado en número y en poder, se han logrado reconocimientos y reivindicaciones a nivel del aparato institucional y en particular del Estado.¹⁶

La puesta en escena de *El desalojo de la calle de los negros*— según lo manifestaron los participantes entrevistados en 2012— es recordada, por los que estuvieron arriba y abajo del escenario, como un mojón en una época de movilizaciones por la recuperación de lo que quedaba de Ansina y como un punto de inflexión en el proceso de reconstrucción de la memoria.

Al margen de teorías dramáticas o teatrales, más allá de miradas estéticas, incorporando otros sujetos a la dimensión poética, en los bordes de los sistemas de representación usuales, prácticas escénicas como esta problematizan la noción convencional de arte y, en particular, aquello que tradicionalmente reconocemos como teatro.

16 El 17 de octubre de 2012 se voto en el parlamento el proyecto de ley de acciones afirmativas para afrodescendientes en el Uruguay. En el artículo 1.º se reconoce que la población afrodescendiente «que ha habitado el territorio nacional ha sido históricamente víctima de la discriminación racial y la estigmatización desde el tiempo de la trata y tráfico esclavistas acciones estas últimas que constituyen crímenes contra la humanidad de acuerdo al derecho internacional. La ley constituye un acto de reparación de la discriminación histórica reconocida en este artículo».

El 6 y 7 de octubre de 2012 se reunió la Primera Asamblea Nacional de Afrodescendientes en Uruguay.

El 26 de julio de 2011, en la conmemoración del Día de la Mujer Afrolatinoamericana y Caribeña y de la Diáspora, la asesora en temas de género del Ministro de Educación y Cultura (MEC) presentó datos estadísticos de los que se desprende que el 6% de la población uruguaya es afrodescendiente.

Desde 2010 Beatriz Santos (integrante del elenco) tiene a su cargo la dirección de la Unidad Temática por los Derechos de los Afrodescendientes, un departamento de la IM que trabaja por la equidad racial.

En setiembre de 2009 el Ministerio de Vivienda, Ordenamiento Territorial y Medio Ambiente (MVOTMA) llama a aquellas personas que fueron desalojadas en los años 1978 y 1979 del barrio Ansina a presentarse con el cedulón de desalojo para que les sea adjudicada una vivienda.

El 30 de setiembre de 2009 la Unesco declaró el candombe Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

A partir del 2007, año a año, el Departamento de las Mujeres Afrodescendientes (Instituto Nacional de las Mujeres [Inmujeres], Ministerio de Desarrollo Social [Mides]) viene desarrollando la premiación Amanda Rorra. La misma busca reconocer a las mujeres afrodescendientes que se han destacado por su contribución en las diferentes esferas de la vida política, social, económica y cultural del país. Amanda Rorra (1924-2005) fue una luchadora por los derechos de los afrodescendientes, era integrante del elenco.

En diciembre de 2006 se declara el 3 de diciembre como Día Nacional del Candombe, la Cultura Afrouruguaya y la Equidad Racial: fecha en que fue desalojado el Medio Mundo en 1978.

Bibliografía

- BERG, ULLA D; VAREA, ROBERTO. «Fronteras: Imaginaciones híbridas, geografías fracturadas» (Comentario Editorial), *Revista E-misférica* (Instituto Hemisférico de Performance y Política), n.º 3.2 (noviembre 2006), <http://hemisphericinstitute.org/journal/3.2/esp/es32_pg_berg_varea.html>. Acceso: 22/7/2014
- CORDONES-COOK, JUANAMARÍA. «El Teatro Negro Uruguayo de Andrés Castillo», *Latin American Theatre Review* (Revista de la Universidad de Kansas), vol. 29, n.º 2 (primavera 1996); 85-94.
- DEL CAMPO, ALICIA. *Teatralidades de la memoria*. Santiago de Chile: Mosquito, 2004.
- DÍAZ, RODRIGO. «La celebración de la contingencia y la forma. Sobre la antropología de la performance», 2008, <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf>. Acceso: 17/9/2013.
- DIÉGUEZ, ILEANA. «Escenarios Liminales: donde se cruzan el arte y la vida (Yuyachkani más allá del teatro)», Archivo Virtual de Artes Escénicas, ARTEA, 2004, <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/41/EscenariosLiminales.pdf>. Acceso: 13/9/13
- . *Escenarios Liminales-Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007a.
- . «De malestares teatrales y vacíos representacionales: El teatro trascendido», Archivo Virtual de Artes Escénicas, ARTEA, 2007b, <http://artescenicas.uclm.es/archivos_subidos/artistas/16/malestaresteatrales_idiequez.pdf>. Acceso: 2/9/2012.
- . «Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas», Archivo Virtual de Artes Escénicas, ARTEA, 2009, <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=205>>. Acceso: 3/7/2013.
- FERNÁNDEZ NADAL, ESTELA. «Utopía y discurso político», *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, vol. 11, n.º 2 (mayo-agosto 2010); 138-166, <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=170121890008>>. Acceso: 28/6/2014.
- GEORGIADIS, RAQUEL. «Jaque a un monumento: Construcciones y usos del patrimonio en el Conventillo Ansina», *Revista Trama*, n.º 1 (setiembre 2009); 67-81.
- GUIGOU, L. NICOLÁS. *Acerca de Fronteras, nomiNaciones y efectos teóricos: el pensamiento sin imágenes de Deleuze y la iluminación profana de Walter Benjamin*. Montevideo: Nordan, 2008.
- GOFFMAN, ERVING. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1981.
- JITRIK, NOÉ. «Canónica, regulatoria y transgresiva», *Revista Orbis Tertius* (1996), año 1, n.º 1, (1996); 153-166, <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/article/view/O1vo1no1a11/4302>>. Acceso: 16/6/2013
- MENDOZA ONTIVEROS, MARTHA. «Performance y drama social: la representación de la batalla del 25 de mayo en una localidad mexicana», *Revista Convergencia UNAM*, vol. 17, n.º 54 (2010); 93-110.
- OLAZA, MÓNICA. *Ayer y Hoy: Afrouruguayos y tradición oral*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2009.
- PRIETO STAMBAUGH, ANTONIO. «¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance», Archivo Virtual de Artes Escénicas, ARTEA, 2009, <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=250>>. Acceso: 1/3/2013.
- REMEDY, GUSTAVO. «Teatro de frontera, espacios contaminados: Argumentos desde la transmodernidad», en *Teatro, memoria, identidad*, ROGER MIRZA, Ed. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2009.

- REMEDI, GUSTAVO. «La escena ubicua. Hacia un nuevo modelo de sistema teatral nacional», *Latin American Theater Review* (Revista de la Universidad de Kansas), vol. 38, n.º 2, (primavera 2005a); 51-74.
- «Las bases estéticas de la ciudadanía», *Aisthesis* (Revista Chilena de Investigaciones Estéticas), vol. 38 (2005b); 57-72.
- ROIG, ARTURO ANDRÉS. *El discurso utópico y sus formas en la historia intelectual ecuatoriana*, en *La utopía en el Ecuador*. Quito: Banco Central y Corporación Editora Nacional, 1987.
- VILLEGAS, JUAN. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1988.

Proyecto Feria:

El teatro callejero y la negociación del espacio-feria

ANA LAURA BARRIOS

FHCE, Universidad de la República

El teatro callejero abre un abanico de conceptos en torno a su definición que resultan un interesante debate sobre su delimitación en una época en la que las categorías puras tienden a desaparecer. Desde la simple mirada que lo define como todo aquel teatro que se presenta fuera de las salas —poniendo el énfasis en el uso del espacio escénico— hasta aquellas que lo presentan como una postura ético-política, para embanderar aquel teatro democrático que va en busca de su público.

El profesor y director brasileiro André Carreira es un estudioso del teatro callejero, además de ser un practicante de este tipo de teatro (creó el grupo Escena Subterránea con el que trabaja en Brasil y Argentina). Carreira define el teatro callejero como una teatralidad antes que como un género y piensa que no debe tomarse únicamente en consideración para definirlo al espacio de la representación, pues se corre el riesgo de englobar en la misma categoría manifestaciones muy distintas como una puesta en escena en una esquina, un desfile de carnaval o una representación en un anfiteatro al aire libre (2003: 28).

Su mirada aún la reflexión teórica con la experiencia práctica y arroja un concepto complejo para abordar este tipo de teatralidad. Para el autor es necesario tomar en cuenta dos parámetros a la hora de delimitar el concepto de teatro callejero: la relación entre los lenguajes del espectáculo y el espacio escénico y las características de la convocatoria y el tipo de público concurrente. Resumiendo sus ideas una posible definición de teatro callejero citaría: es un teatro de síntesis expresiva, de concentración de signos, cuyo espacio escénico es el ámbito urbano resignificado el cual posibilita la existencia de un público fluctuante que no paga entrada ni tiene lugar fijo para asistir a la representación callejera.

El teatro callejero posee una gran tradición a nivel mundial y se entiende como la génesis de toda expresión teatral. ¿Qué sucede en Montevideo con esta tradición? ¿Cuáles han sido los hitos en torno a la resignificación teatral del espacio urbano? En un primer acercamiento la ciudad parece poco intervenida, y es difícil determinar la existencia de hitos o grupos de teatro callejero con continuidad y trayectoria reconocible. Sin embargo, es interesante observar que varios espacios urbanos han sido trabajados por directores de teatro experimentados y reconocidos dedicados no exclusivamente a este tipo de teatralidad. Dentro de estos mojonos de teatralidad callejera se encuentra el trabajo de la directora Mariana Percovich que en 2002 llevó adelante su *Proyecto Feria*, obra que se

realizó en varias ferias barriales, buscando investigar el vínculo del teatro con el espacio callejero y siguiendo su línea de trabajo en torno al teatro en espacios no convencionales.

Cuando la Comedia tomó la calle

Este proyecto surgió de una invitación que la directora Mariana Percovich recibió en el 2000 de parte de la organización del Festival Internacional de Teatro de Córdoba para realizar una intervención urbana en aquella ciudad. Desde 1995 la directora investiga —cuando estrenó su primera puesta *Tè casarás en América*— la relación del espacio escénico y los espectadores, especialmente trabajando en espacios no convencionales: una estación de trenes en *Destino de dos cosas o de tres* (1996), la caballeriza del Museo Blanes en *Juego de damas crueles* (1997), el salón de baile del Hotel Cervantes en *Cenizas en mi corazón* (1999). Por ello el espacio urbano de la feria le interesaba desde hacia tiempo, siendo esta su primera experiencia de trabajo en un espacio público al aire libre. Su propuesta para el festival fue trabajar en un espectáculo pensado para los mercados y para ello vivió durante tres meses en Córdoba investigando sobre este espacio urbano.

Además de documentarse sobre la historia de los artistas callejeros, Percovich investigó sobre el espacio de la feria para poder diagramar su espectáculo inserto en este *flujo ciudadano*. (Carreira, 2007). Si bien para la elección de los personajes se inspiró en los clásicos contadores de historias construyendo arquetipos de marginales e inmigrantes, esta idea fue alentada en su observación de los vendedores bolivianos de las ferias que visitó en Córdoba. Para la construcción de su puesta investigó junto a los actores el lenguaje adecuado para contar estas historias en este espacio y decidió trabajar sobre narratividad y dramaturgia del actor.

Con aquella experiencia realizada en el Festival de Córdoba la directora regresó a Montevideo. Por aquel entonces se desempeñaba como artista independiente por lo que se planteó realizar el espectáculo en Uruguay bajo el resguardo de dos instituciones para que fuera económicamente viable en su producción: la Comedia Nacional dirigida por Héctor Manuel Vidal y la Escuela Municipal de Arte Dramático (actual Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático [EMAD]) dirigida por Ruben Yáñez. En el 2001 la EMAD realizaba posgrados con directores y, con el apoyo de producción de las dos instituciones, el proyecto pudo ser posible en Montevideo. La Comedia Nacional brindó su apoyo siendo la participación de los actores del elenco voluntaria y, finalmente, formaron parte de la puesta solo dos actores: Fabricio Galbiati y Claudia Rossi. Percovich completó el equipo con la integración de músicos en escena y de diseñadores, de este modo la puesta adquirió las dimensiones de un gran espectáculo callejero.

Dentro del equipo se integró la figura del productor, rol en el que se desempeñaron Gustavo Zidán, Graciela Michelini y Eduardo Rabellino (CG producciones). Para la dirección musical Percovich convocó a artistas de gran trayectoria

como son Eduardo Lombardo y Fernando Cabrera que conformaron para la ambientación sonora a un trío de músicos populares. La puesta fue adquiriendo así un perfil profesional.

El espectáculo creció, tenía un gran despliegue de vestuario, volumétrico, colorido, muy trabajado. También un gran trabajo de maquillaje muy elaborado, muy cercano al carnaval porque tenía colores plenos, grandes pestañas, objetos en la cabeza, muchos accesorios. Competíamos con la feria entonces teníamos que tener un lenguaje visual muy importante y toda la banda de actores que eran como veinte personas (referencia bibl.).

La negociación con el espacio-feria

Percovich continuó en Montevideo su trabajo de investigación del lenguaje actoral para intervenir este espacio público caracterizado por la gran concurrencia y el flujo de compradores y feriantes. Dado el carácter de intervención en un espacio no considerado a priori como un espacio teatral aparece en esta puesta el fenómeno de *negociación*. La directora trabajó en conjunto con Ana Olivera (por aquel entonces directora del Departamento de Descentralización de la IM) pautando reuniones previas con los feriantes para no invadir de imprevisto su espacio de trabajo.

Hubo reuniones con los feriantes de Montevideo para que nos aceptaran. Nos tenían que aceptar previamente porque nosotros no podemos ir a invadirles la feria que es su espacio de trabajo semanal. Entonces se trabajó con ellos en cómo no interrumpir la venta, dónde colocarse en un puesto y donde no, etcétera (referencia).

La puesta contó entonces con una programación previa que implicó una lógica de acción pautada en conjunto con los artistas y los feriantes, en un fenómeno de *intervención bilateral* de y hacia el espacio. La directora recuerda haber «pactado» con los feriantes en esas reuniones y alcanzar un «código conversado» en el tránsito de los actores y sus desplazamientos por el espacio de la feria: nunca se paraban frente a la balanza de los puestos y si existían pasillos entre puestos, se desplazaban en esa zona para no interrumpir la lógica de compra-venta y la circulación de los feriantes.

De todos modos las reacciones adversas ante la ruptura del uso convencional de este espacio por esta modalidad teatral existió y fue registrado por la prensa. Carlos Reyes redactó para *Búsqueda*:

El público recibe este tipo de intervención con una actitud festiva, aunque esa buena onda no siempre se proyecta a los feriantes, que a veces temen que el espectáculo les revuelva el avispero. Ese fue el caso de algunos vendedores de la feria de Martínez Trueba y Soriano, que el sábado 5 solicitaron y consiguieron que no se llevara a cabo el *Proyecto Feria*, aduciendo principalmente la molestia del ruido.

Mientras que Gustavo Laborde recuerda en *El País* las expresiones de algunos feriantes: «No vendemos nada pero nos divertimos», comentó uno de los

feriantes. «Cuando llegamos a casa comemos teatro», ironizó la mujer que atendía el puesto con él».

El espectáculo se realizó en 13 ferias vecinales según un circuito establecido por la IM, en total se realizaron 35 funciones. *Proyecto Feria* adquirió las dimensiones de un gran espectáculo de teatro callejero, o en este caso de teatro en la calle, ya que Mariana Percovich utiliza este espacio urbano en un tratamiento de espacio no convencional y siguiendo los conceptos de Carreira como un espectáculo de «teatro de invasión» que irrumpe en la rutina cotidiana de los flujos de la ciudad. En este caso la irrupción no es totalmente sorpresa pues la puesta contó con un período de conversación previa con los protagonistas del uso social de este espacio urbano: los feriantes.

La feria se instala en el espacio callejero con sus propios códigos de funcionamiento y se establece como espacio de encuentro social y económico, donde abundan las actividades de transacción comercial. Tradicionalmente las intervenciones artísticas callejeras se asocian al entorno de la feria, ya que aprovechan de ella la convocatoria para tomar prestado su público. Generalmente se utiliza el espacio periférico, donde los artistas exponen sus números como un escaparate más. Percovich tomó elementos significantes del quehacer cotidiano de la feria, de su propia teatralidad social, para crear a sus contadores de historias con características propias del espacio-feria: la diversidad y la rareza. La feria no es un contenedor inocente del espectáculo ni un telón de fondo, sino parte simbólica de su propio contenido.

Para el director brasileño Amir Haddad fundador del grupo de teatro callejero *Tá na Rua*: «la ciudad es de por sí teatral y dramática» (1999: 15). Haddad recuerda que cuando su grupo comienza existía muy poco teatro callejero en Brasil y que su referencia fueron los mercados populares y sus vendedores entendidos por el director como verdaderos artistas de la calle.

Observábamos cómo hacían verdadero teatro para vender sus mercancías, cómo aseguraban el círculo, cómo controlaban el espacio para su actuación, cómo interactuaban con el público —un público que en ningún momento ignoraban, porque sabían que él permanecía allí de pie poniendo atención, solo si lo habían conquistado (Haddad, 1999: 17).

El espacio-feria

¿Por qué la elección del espacio-feria? A la directora-dramaturga le interesó de este espacio la posibilidad de circulación, elemento que en una sala convencional es difícil de trabajar con los actores. En *Proyecto Feria* los personajes se colocaban en los puestos con un circuito previo determinado por la directora según el diagrama espacial y, luego de contar sus historias, rotaban hacia un nuevo punto del espacio previamente acordado. Si el espectador se quedaba en un puesto podía presenciar la narración de varios personajes que le pasaban por al lado. Otro interés de Percovich fue esa posibilidad del personaje de poder dialogar con el público y con los feriantes dada la cercanía del encuentro.

Dado el numeroso elenco, la directora investigó sobre el desplazamiento de los actores y la ocupación del espacio. Trabajó los conceptos de lo perimetral y lo central que dependía en cada presentación del esquema de trazado de la feria. A su vez desarrolló muchas escenas individuales, pero también colectivas en el centro del espacio con números de canto y baile.

Otra de las características de este espacio urbano incorporadas a las metodologías del espectáculo fue su tiempo particular. Los actores trabajaron junto a la directora con ejercicios propuestos por el director español Sanchís Sinisterra sobre cómo contar una historia al público para que resulte interesante. Percovich recuerda que el mayor desafío fue lograr robarle cinco minutos a una persona que estaba comprando en la feria, sobre todo conseguir que se detuviera.

Eso fue hace 13 años, creo que ahora la gente está mucho más acelerada, aunque la feria es un espacio en donde las señoras y los veteranos se toman tiempo, hablan con el feriante, se saludan. Hay un tiempo de la feria que todavía se conserva. Yo compro en ferias habitualmente y el feriante siempre tiene algo para decirte, te hace una pregunta, etcétera. Entonces el feriante sabe muy bien cómo hacer para captar tu atención y que te detengas en su puesto, observé todas esas cosas picarescas del feriante que son increíbles. Eso fue lo que trabajé con los actores, cómo atrapar al público

Siguiendo las ideas de André Carreira este espectáculo es un ejemplo de teatro callejero performático pues es una modalidad teatral que dialoga con las reglas de funcionamiento de la ciudad mientras identifica sus tramas dramáticas. *Proyecto Feria* integra en su creación las características de la feria: su espacio físico, su tiempo, los vínculos que allí se generan, las características de los feriantes y de los productos que allí se venden. La obra ocupó para su realización un espacio consolidado por usos y hábitos cotidianos y fue construido entonces como un *teatro de invasión*.

El teatro de calle es una forma espectacular que nace del «asalto» a la silueta urbana, porque es un elemento extraño que penetra un repertorio de usos establecido. Este repertorio tiende a ser conservador, y a ser conservado por los usuarios habituales del espacio. Partimos del presupuesto de que cuando se ejercita una acción de abordaje teatral de la ciudad que no la trata apenas como escenografía, pero sí como dramaturgia, se está interviniendo directamente en los sentidos producidos por este espacio. Así, podemos identificar este teatro como un acontecimiento que contribuye a definir la ciudad como espacio cultural y político (Carreira).

El espectáculo recorrió barrios con público no habituado a frecuentar el teatro. Tal vez cumpliendo en este caso la premisa de muchos autores sobre la función del teatro callejero de «acercar el teatro a la gente». En ese sentido, Percovich lamenta que una institución como la Comedia Nacional no haya mantenido esta experiencia:

siempre lamenté cómo ese espectáculo no se había mantenido. Cómo no se había visto la posibilidad enorme que tenía la Comedia Nacional de tener

un trabajo de calle. Es una pena que un trabajo que permite una situación de contacto nueva no se mantenga.

Si bien Percovich se lamenta por la falta de continuidad de las experiencias de *teatro en la calle* del elenco oficial, también reconoce las dificultades del montaje de un espectáculo de estas características y, por otro lado, observa una falta de tradición en el teatro uruguayo con respecto al desarrollo de esta modalidad de teatro.

Hay una cuestión de prestigio alrededor del teatro callejero que quedó como reducto de los malabaristas, mimos, payasos lo cual le ha quitado prestigio, porque buenos directores no se han dedicado a hacerlo. Porque además de todas las dificultades técnicas me pregunto: ¿cómo bancas al elenco?, ¿solo a a la gorra con cincuenta pesos por función? Si observás cómo se comporta la gente con los artistas de la calle generalmente no les dan bola, y creo que es porque no hay una tradición.

Según observa Percovich no existe una cultura asentada que establezca una tradición de teatro callejero en Uruguay. Afirma que las expresiones de teatro más populares como el sainete y el circo criollo fueron barridos o eliminados de la cultura teatral uruguaya al centralizarse las artes escénicas en las salas. Sin tradición asentada no podemos hablar del desarrollo de un teatro callejero montevideano, sino de expresiones aisladas de teatro en la calle, como intentos de apropiarse y resignificar algunos espacios de la ciudad. En esta área la investigación presenta un rico e interesante campo abierto. Tal vez este artículo resulte un puntapié inicial para comenzar a discutir sobre sus conceptos.

Bibliografía

- AMMANN, ANA BEATRIZ Y BAREI, SILVIA N. «El teatro callejero: un rescate de lo popular», en *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo XX*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba-Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano-Editorial Galerna.
- CARREIRA, ANDRÉ. «La ciudad como texto dramaturgico», en *El teatro de los sesenta en América Latina*, ROGER MIRZA, Ed. Montevideo: FHCE-CSIC, Universidad de la República, 2011; 33-45
- DUVIGNAUD, JEAN. *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1981.
- JAVIER, FRANCISCO. *La renovación del espacio escénico*. Buenos Aires: Fundación Banco de la Provincia de Buenos Aires, 1981.
- *El espacio escénico como sistema significativo*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1998.
- ÜBERSFELD, ANNE. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.

La narración oral, teatro de la memoria

La cotidianeidad como escenario de lo mágico

NÉSTOR GANDUGLIA

FHCE, Universidad de la República

SIGNO, Centro Interdisciplinario

*La experiencia que se transmite de boca en boca
es la fuente de la que se han servido
todos los narradores.
Y los grandes
de entre los que registraron historias por escrito,
son aquellos que menos se apartan en sus textos,
del contar de los numerosos narradores anónimos.*

Benjamin, 1936: 2

En los últimos años, se ha hecho evidente el crecimiento de un arte escénico nuevo, virtualmente desconocido en el Uruguay hasta hace dos décadas y en América Latina hasta hace tres: la narración oral. Paradójicamente, no es sino el reconocimiento del arte más antiguo imaginable: el de contar historias. Fue antes de las primeras fiestas dionisiacas, antes de que hubiese escritura, aún antes de la primera comunidad humana, porque toda comunidad se funda sobre la base de un relato de sí misma, al que llamamos «mito», fundado a su vez en una ética del vínculo con el paisaje, en la jerarquía de los más ancianos y en la no propiedad, según afirma Walter Ong (1987).

Concuerdan con ello los guaraníes, que dicen que Tupá, el Padre de Todo, le pidió a Ñamandú (el Espíritu Creador) que inventara el mundo. Dicen los ancianos que dictaron el Ayyú Rapiá que Ñamandú tuvo que meditar mucho cómo iba a cumplir ese pedido, hasta que decidió que antes de crear el mundo, tenía que inventar la palabra. Porque nada puede crearse sin ella, y en cambio, todo lo que se dice está creado (Cadogan, 1970). Los mayas coincidían con eso, y sus nietos quiché volcaron en el *Pophol Vuh* que nada había que se moviera o hiciera ruido en el cielo hasta que llegaron Tepeu y Gucumatz y conversaron entre sí. Que pusieron en cada palabra su corazón y su pensamiento, y por ello, dijeron «Tierra», y al instante estaba hecha (Ximénez, 2006). El relato define así lo que otras culturas llaman «palabra sagrada» o «palabra mágica»: la que involucra por completo a quien la dice, en el marco de un diálogo.

De este diálogo creador habla también la tradición bambara de Malí, quizás una de las cosmovisiones más influyentes en las culturas de las negras y negros traídos a la fuerza a suelo americano. Dice Óscar Montaña (2009) que, en la tradición bambara, Kuma, la palabra sagrada, es emanación de Maá Ngala, el espíritu creador. «Lo que Maá Ngala dice, Es», afirman los viejos sabios bambara. Y

que la capacidad que la palabra tiene para transformar realidades y mundos deriva de que la palabra crea un movimiento de vaivén. Es claro que los negros viejos y sabios bambara no están hablando de la palabra unidireccional y monopolizada, sino de la palabra compartida, la que va y viene y se transforma a sí misma como a la realidad. Es el diálogo vivo lo mágico y sagrado capaz de crear mundos.

Dos corrientes de narradores y narradoras orales se han ido configurando en las décadas más recientes. La primera de ellas, emergente de la acción de jóvenes universitarios especialmente en México y Colombia, suele conocerse como narración oral escénica y se caracteriza por una elaboración estética y de personajes muy cercana al teatro unipersonal (aunque también hay grupos de narradores), con puestas ensayadas, a menudo vestuario y escenografía, y cuya fuente de historias deviene principalmente de la literatura escrita. Pero por contrapartida, ha crecido notoriamente la presencia de la corriente que suele conocerse con el nombre de cuentería popular, una práctica de narración espontánea, sin mayor elaboración, puesta en escena planificada ni vestuario, frecuentemente dialógica, raramente profesional, y cuyas historias proceden, las más de las veces, de la tradición oral de los pueblos, tanto como su práctica sigue los lineamientos de la narración tradicional. Esta exposición y mi propia práctica pueden situarse en el marco de esa cuentería popular, que procede directamente del antiguo arte de relatar historias como modo de sostener viva la memoria de la comunidad.

Cuando recién iniciaba la tarea de documentar relatos de tradición oral mágica aquí, en Montevideo, hace cerca de veinte años, las vecinas y los vecinos del Prado me contaron que allá por los años treinta, o quizás cuarenta, dos jovencitos se conocieron y se enamoraron entre los árboles del parque. Al principio se encontraban por casualidad. Luego, las casualidades empezaron a darse todas las tardes, hasta que se atrevieron a hablarse y entonces el pacto quedó sellado para siempre. De entre los faroles y senderos, pasaron pronto a vivir sus encuentros más íntimos en un viejo edificio que aún existe, y que todavía se conoce como el Hotel del Prado. Allí, estos jovencitos vivieron sus pasiones esforzándose por mantener el más estricto secreto. Ellos sabían que no les iban a permitir vivir al mango ese romance que se habían inventado por dos motivos, muy poderosos ambos. Que eran muy jóvenes, casi adolescentes, lo que se consideraría escandaloso. Y que ambos eran de clases sociales muy diferentes.

Lo cierto es que, pese a los esfuerzos, el romance de aquellos dos chiquilines empezó a ganar espacio entre los chismes del barrio. Al punto de que, en uno de aquellos encuentros en las habitaciones del viejo Hotel del Prado, estos jovencitos tuvieron que admitir que ya no iban a poder sostener ese vínculo que los unía. Y antes que abandonarse entre sí, prefirieron abandonar la vida misma. Se suicidaron al pie de un árbol que todavía existe, muy cerca de la puerta del Hotel del Prado. Hasta hoy, ochenta años después, los vecinos siguen afirmando que en algunas noches ese árbol aparece como extrañamente iluminado, diferente de todos los demás. No falta quien asegure que si uno se acerca puede escuchar suspiros. Pero hasta los más escépticos son capaces de afirmar que cuando uno se acerca siente claramente una presencia, como la mirada de alguien a quien no se puede encontrar.

Es un relato muy sencillo, sucedido en una ciudad donde pasan miles de cosas cada día. ¿Por qué sobrevivió, quizás por ocho décadas, sin ser jamás escrito, flotando en el aire del barrio? En principio, valdría la pena quizás hacerse una pregunta más simple: ¿*realmente* hay un árbol mágico en el Prado de Montevideo? Imagino que, en un contexto universitario como este, muchos y muchas se sentirán tentados de contestar apresuradamente que no, que tales cosas no existen, que somos personas instruidas que no creen en espíritus. Pero me atrevo a afirmar que la próxima vez que pasen por el Prado recordarán esta historia, y sentirán al menos ganas de ir a ver si ese árbol existe. A partir de esta mañana y para siempre, entre los miles de árboles del Prado habrá uno diferente. Representa la distancia entre clases sociales, y mientras haya un prejuicio social suficientemente estúpido como para matar a un amor joven, esta historia se seguirá contando, una y otra vez, para que el barrio no olvide que aún tiene pendiente el desafío de construir una sociedad donde esas cosas no pasen. Y aquél árbol seguirá encantado por esta memoria, o como preferiría Freud, seguirá siendo una representación catectizada por el relato. Ese es el modo en que una sencilla narración construye territorio, es decir, paisaje significado.

La narración, entonces, quizás opere como instrumento de la elaboración colectiva de un conflicto no resuelto. De hecho, el barrio al que ahora llamamos Prado fue alguna vez un espacio habitado por modestísimas familias rurales que alimentaban con su labor a la ciudad de Montevideo, hasta que las pestes de cólera, fiebre amarilla y tífus alentaron a los más ricos a comprar inmensas quintas de la zona e instalar allí suntuosas «fincas de recreo» cuya verdadera función era escapar de las epidemias que diezmaron a la población más pobre. La distancia extrema entre clases sociales está, pues, en el origen del Prado montevideano.

Comprendidos así, los relatos de la tradición oral mágica poco tienen de superstición o ignorancia. Son dispositivos complejos de sostén y elaboración de la memoria colectiva. No es ese el lugar que han ocupado y ocupan aún en un amplio sector del ámbito académico, e incluso en la opinión de destacados investigadores. Daniel Granada (1896), por ejemplo, adjudicaba estas historias a «la inocencia del hombre primitivo», pero mucho más recientemente, el cubano Samuel Feijóo, tras reconocer su valor como «documentos del pueblo», las atribuye a «la fabulación poética, la fantasía exagerada o la superstición nociva» (Feijóo, 2003: 5). Oreste Plath, el más reconocido investigador chileno, aseguraba hace unos años que los mitos «pertenecen a una época en que la inteligencia del hombre primitivo no era apta para desentrañar los fenómenos que en torno suyo se desarrollaban» (Plath, 1999: 5), en una conjugación de pasado que obliga a preguntarse por qué esas historias se cuentan aún hoy, no solo en los ámbitos rurales o comunidades indígenas (sedes imaginarias del «hombre primitivo»), sino también en las más modernas ciudades. Por su parte, el uruguayo Eduardo Faget (1969: 16) afirmaba sobre estas historias que son «productos alienativos o aculturales». Al menos este último alcanzaba a preguntarse por qué estas historias son contadas por la generalidad de los uruguayos y uruguayas, y no por «los sectores económico-culturales donde se sabe que

anida generalmente la superchería: los ignorantes que no pueden eludirla y los desesperados a quienes los cánones comunes están vedados».

Esta actitud en relación con los relatos de la tradición oral mágica ha obstaculizado por décadas la comprensión de las funciones que cumple la tradición oral incluso en las sociedades modernas, y los dispositivos que se ponen en movimiento en cada acto de narración, de tal importancia que han hecho de las mujeres Griô de las quilombolas del Brasil personajes clave en la supervivencia comunitaria. En el extremo opuesto de aquél pensamiento tanto tiempo dominante en el ámbito académico, Leonel Lienlaf, poeta mapuche del sur de Chile a quien tuvimos el honor de recibir para la apertura de nuestro Primer Foro Latinoamericano Memoria e identidad, decía «Solo ustedes los *winkas* creen que nosotros, los indios, preservamos nuestras tradiciones como una manía de sujetarnos al pasado. Nosotros buscamos en nuestras tradiciones una filosofía, no un folclore» (Sierra, 1992: 62). Vale agregar que, para las comunidades mapuche, la capacidad oratoria ha sido siempre un objetivo mayor de crecimiento, al punto de que un adolescente comienza a ser considerado un miembro adulto de la comunidad cuando es capaz de conmover, con su relato, el corazón del Lonko (Palermo, 1997).

En el departamento de Durazno hay un paraje conocido por su laguna (que según se afirma es muy profunda), pero más aún porque la gente que vive allí asegura que, en algunas noches, se escucha claramente sonar una campana. Es un tañido fuerte y claro que, según dicen, detiene la noche del campo, como si ya no se moviera el viento ni volaran pájaros. Tras el segundo tañido, afirman, vienen las voces. Algunos creen escuchar que son muchas voces que se lamentan y lloran. Otros, en cambio, dicen que son muchas voces que cantan en un idioma desconocido. Pero pocos desconocen esto que llaman «la Campana de San Borja». Y sin embargo, raramente se recuerda de dónde vino la campana de la que hablan. Llegó como parte de un inmenso botín, que incluía decenas de carretas repletas de obras de arte y finísimos instrumentos sinfónicos contruidos por manos guaraníes, miles de cabezas de ganado y cientos de hombres, mujeres y gurises descalzos y semidesnudos. Todo ello, cosas, animales y gente, eran parte del botín que el general Rivera acumuló durante el saqueo sistemático de las Misiones Orientales. Tras obsequiar sus animales y objetos a los estancieros y generales afines, aquella gente fue obligada a construir una ciudad entera para uso exclusivo de los oficiales, mientras ellos y ellas vivían a la intemperie. En uno de esos maravillosos eufemismos de la historia, la ciudad se llamó «Santa Rosa de la Bella Unión».

Pero luego, la guerra distrajo a los militares y toda aquella gente guaraní fue trasladada a un paraje no muy lejano de la capital, para que construyeran su propio pueblo. Durante la guerra, el pueblo de San Borja del Yí creció y se volvió próspero y solidario a la manera guaraní. Al punto de que, terminada la guerra, el ejército rodeó el pueblo con la consigna de no dejar escapar a nadie. Desmantelaron cada edificio, quemaron los ranchos, y se afirma que los últimos sobrevivientes alcanzaron a arrastrar la campana de su capilla y arrojarla al fondo

de la laguna, para que nunca volviera a ser propiedad de nadie. Se cuenta que tras ella, se arrojaron ellos mismos y ellas mismas, muchos con sus niños en los brazos. Nada de esto suele estar en los textos de historia. Y sin embargo, siglo y medio después, aún sigue sonando la Campana de San Borja, quizás esperando que algún día tengamos el valor de reconocer que manos de muchos colores construyeron esta nación. «Cuando la memoria duele, todo duele», suele decir el subcomandante Marcos.

Así es como el arte de los cuenteros populares (y en especial, de las cuenteras populares, porque la mujer sigue siendo la principal responsable de la articulación intergeneracional) pone al tiempo patas arriba, mediante un complejo dispositivo de resonancia que ya describía René Kaës décadas atrás (1977) en la dinámica de los grupos humanos, y mediante el cual se ponen en común contenidos subyacentes al discurso dicho. El propio Leonel Lienlaf decía:

Solo ustedes creen que el futuro está delante. En mi pueblo siempre se ha sabido que lo que está por delante no es el futuro, sino el pasado. Por eso lo podemos ver. La única forma verdadera de cambiar es *transformando el pasado* (Sierra, 1992: 260).

Una idea seguramente muy familiar para los psicoanalistas, con la diferencia de que los mapuche lo han sabido, según Lienlaf, por siglos.

La gente de Sarandí del Yí cuenta sobre una señora de nombre Braulia Borges de Marichal. Era una viejita que durante muchos años vivió sola en una casita a las afueras del pueblo, sobre una loma, pasando el muro largo y blanco del cementerio. La abuela no sabía que vivía en uno de esos raros lugares que se prenden fuego solos, sin motivo, como la célebre palmera de Rocha, que cuando la gente va a apagar el incendio la encuentra intacta, como si se burlara de todos. En Sarandí, la voz de alarma la dio un gurí que empezó a gritar: «¡Fuego, Tata, allá en la loma!». Los padres salieron y cuando vieron arder la casita de Doña Braulia, corrieron a buscar herramientas y arena para apagar el incendio.

Mientras tanto, Doña Braulia se tomaba los últimos matecitos dulces del día, cuando le extrañó ver tanto revuelo allí en el borde del pueblo. Más todavía le extrañó cuando vio que todo aquel gentío arrancaba derechito para la casa de ella. La abuela entró para ver si tenía aunque sea un kilo de harina para hacer unos buñuelitos de limón, y cuando miró por la ventana de la cocina, vio salir de a una las cabecitas por atrás del muro, y quedar todos como abombados mirando la casa, con carretillas de arena y palas. Doña Braulia prendió la luz de afuera y salió a recibirlos. Ahí le tuvieron que decir que habían visto tremendo incendio. La abuela los invitó a pasar, y en medio de la charla les confesó que ella sabía que esa casa era medio traviesa. Que dos por tres le tiraban un mechoncito de pelo, o le cinchaban de la frazada de noche, o le llovían piedritas en el techo de chapa de la cocina. Que ya le había tratado de contar a la hija mayor, una vuelta que estaba de visita, y que ella se puso como loca y le trajo a un señor negro y grandote que sabía de esas cosas.

El hombre anduvo por todas las piezas, escupió tragos de caña por todos lados, y después le dijo a la abuela que en ese mismo lugar, pero en otra casa, había vivido una familia entre por pila de años. Que allá por 1897, el padre de la familia decidió irse a pelear con Saravia, y que a los colorados del pueblo no les cayó nada bien y fueron a pedirle cuentas. Pero como el hombre ya se había ido al galope rumbo a las cuchillas, esa gente se la agarró con la familia. Degollaron al chiquilín y le prendieron fuego la casa. La madre anduvo por la calle un tiempo como loca, y después no la vieron más.

El señor negro le preguntó a Doña Braulia si quería que le sacara eso de allí, para que pudiera vivir tranquila. La abuela lo miró, y le contestó con firmeza: «¡Qué esperanza! Yo no voy a ser la que deje sin casa para siempre a esa pobre gente». La abuela Braulia murió hace algunos años, pero estoy seguro de que, mientras hablamos de ella nada menos que en la universidad, ella andará quién sabe dónde convidando a aquella gente con buñuelitos de limón, y ayudando en ese incendio que nunca pudimos apagar del todo.

Así, las historias de tradición oral se parecen a los sueños: escenas en las que se depositan los miedos, conflictos no resueltos, valores que contradicen los dominantes, y anhelos que la comunidad decide, mediante el relato, que no se extingan en el olvido. La labor del cuentero popular contribuye a la elaboración colectiva de esos contenidos. Se trata de procesos de creación en el sentido que le otorgaba Winnicott (1971) al término: un ámbito donde *ponerse en juego*. O mejor aún como lo describiera Pichón Riviere (1999): un viaje a través de lo siniestro para retornar con capacidad reparatoria.

Por ello afirmo que el arte de los cuenteros y cuenteras populares, que recoge y dignifica la antigua práctica del relato tradicional, trasciende definitivamente la noción de entretenimiento. Se trata de articular generaciones, significar el territorio, sostener la memoria colectiva, elaborar heridas, recomponer el relato de nosotros mismos y, en plena era de satélites y amigos virtuales, repoblar nuestros espacios cotidianos con espíritus antiguos y reencantar los vínculos dañados en las heridas olvidadas por la Historia.

... ocuparnos de otras vivencias y memorias, de la historia y la perspectiva de los excluidos, la historia según la recuerdan y la cuentan «los otros», en sus propios términos, lugares y formas, aun cuando no falten los que digan «eso no es teatro» o le nieguen todo mérito estético (Remedi, 2009: 87).

La narración oral escénica es un monólogo, porque está previsto, prediseñado, guionado y ensayado. En cambio, el cuentero popular no monologa: dialoga con un *otro* imprescindible. Incluso cuando quien escucha permanece callado, la voz y la trama del cuentero pasan por su cuerpo, y cada reacción de hilaridad, enojo, miedo o desconcierto que los gestos del oyente dejen entrever, interviene en el devenir de la historia. Es un diálogo de cuerpos, quizás más aún que de palabras. La cuentería popular es un arte indefectiblemente vincular. El texto escrito e incluso el cuento oral existen por sí mismos. El relato popular requiere necesariamente de ese otro para existir.

Aunque lo dicho es válido para todo acto de cuentería popular, el relato mágico tradicional suele exigir condiciones mucho más estrictas. No se trata de historias que se narren a cualquiera, o en cualquier lugar o circunstancia. Habrá entre ambos (quien narra y quien escucha) un pacto silencioso, secreto, tácito, por el que se apartarán transitoriamente de las leyes que regulan la vida cotidiana.

El sitio devenido en escenario también deberá cumplir ciertas condiciones. Preferentemente será de noche, en tanto la noche representa lo que Pichón (citando a Freud) llamaba «lo siniestro» (Zito Lema, 1975), y debe ofrecer cierto aislamiento, o más bien cierta distancia respecto de oyentes «críticos». Esta última condición es especialmente valiosa en los ámbitos urbanos, puesto que preserva al narrador de ser des-calificado como supersticioso, ignorante o demente. Ese entorno ritualizado no solo preserva al contador, sino también a los contenidos subyacentes del relato mismo. Claro está que, en esos ámbitos «naturales», los roles de narrador y oyente-participante son usualmente circulantes. El relato del narrador genera resonancias en el oyente que, a su vez, promueven la emergencia de sus propios relatos. Así es como opera la «rueda de fogón», reforzando el carácter dialógico de la cuentería popular.

De este modo, la dramaturgia en la cuentería tradicional es siempre colectiva. No solo involucra las presencias físicas de quienes intervienen directamente, sino también las presencias virtuales de toda la comunidad, e incluso de generaciones anteriores. En las comunidades indígenas amazónicas, esta es la vía preferencial de educación: un anciano o anciana mambea en la Maloka, recinto colectivo específico para esa labor, frente a los miembros más jóvenes de la comunidad. El mambe (masticación de ciertas sustancias rituales) otorga al anciano la capacidad de hablar de los conocimientos, valores y sentidos de toda la comunidad, incluyendo todas sus generaciones pasadas. En otras palabras: su voz habla por él y su gente, pero también por sus ancestros de todas las épocas desde el origen mismo de su pueblo. Y habla, usualmente, mediante historias. No es sino el reconocimiento y ritualización de una cualidad propia de la narración oral tradicional, en la que el cuentero o cuentera se sitúa en el conjunto transhistórico de su comunidad. Al igual que en la rueda de fogón (aun cuando, la mayoría de las veces, no hay fogón) el cuento no es de quien lo narra, sino de todos y todas. La oralidad, a diferencia de la escritura, no reconoce autor ni propiedad, como el conocimiento mismo en las comunidades tradicionales.

Es así como el cuentero asume el «espíritu» de su entorno cultural, y pone en común (en un fascinante dispositivo complejo y milenar de memoria colectiva) las preocupaciones, los miedos, las necesidades, los conflictos no resueltos y los anhelos de la comunidad, en forma de historia. Los mismos hechos y afectos que aseguraron, a veces por siglos, la supervivencia del relato mismo que ahora cuenta. Y con ello, reencanta los espacios cotidianos cargándolos de sentido, afirma la postura de compartir el conocimiento articulando las generaciones sucesivas. Y, especialmente, revitaliza esa magia de la memoria que ha construido territorio y comunidad desde el principio del tiempo.

Bibliografía

- BENJAMIN, WALTER. «El narrador», 1936, <cedradas.fsoc.uba.ar/reale/benjamin_narrador.pdf>. Consultado el 19/4/2015.
- CADOGAN, LEÓN, Comp. *Ayvu Rapyta. Textos míticos de los Mbyá-guaraní del Guairá* (1970). Asunción: Centro de Estudios Paraguayos «Antonio Guasch», 1992.
- FEIJÓO, SAMUEL, Comp. *Mitología cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2003.
- FAGET, EDUARDO. *Folklore mágico del Uruguay*. Montevideo: Tauro, 1969.
- GRANADA, DANIEL. *Reseña histórico-descriptiva de antiguas y modernas supersticiones del Río de la Plata* (1896). Montevideo: Versión CD-ROM publicada por Entrebytes, 1999. Montevideo: Versión en libro, con el título *Supersticiones del Río de la Plata*, Capibara, 2003.
- KAËS, RENÉ. *El aparato psíquico grupal*. Barcelona: Gedisa, 1977.
- MONTAÑO, ÓSCAR. *Historia afrouruguaya. Tomo 1*. Montevideo: Comisión Nacional para la Unesco, 2009.
- ONG, WALTER. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1987). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- PALERMO, MIGUEL ÁNGEL. *Lo que cuentan los mapuches* (1997). Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- PICHÓN RIVIERE, ENRIQUE. *El proceso creador* (1987). Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- PLATH, ORESTE. *Geografía del mito y la leyenda chilenas* (1973). Santiago de Chile: Grijalbo, 7.^a edición 1999.
- REMEDÍ, GUSTAVO. «Teatro frontera: espacios contaminados. Argumento desde la transmodernidad», en MIRZA, ROGER, Coord. *Teatro, memoria, identidad*. Montevideo: FHCE-Universidad de la República, 2009; 83-99.
- SIERRA, MALÚ. *Donde todo es altar; Mapuche, gente de la tierra*. Santiago de Chile: Editorial Persona, 1992.
- WINNICOTT, DONALD W. *Realidad y juego* (1971). Barcelona: Gedisa, 1994.
- XIMÉNEZ, FRAY FRANCISCO, Comp. *Pophol Vuh* (1550). Ciudad de México: Instituto Cultural Quetzalcoátl, 2006.
- ZITO LEMA, VICENTE. *Conversaciones con el Dr. Enrique Pichón Riviere sobre el arte y la locura* (1975). Buenos Aires: Ediciones Cinco, 1986.

Teatralidad y escenificaciones del poder de la dictadura en el Penal de Punta de Rieles¹⁷

LUCÍA BRUZZONI GIOVANELLI
FHCE, Universidad de la República

Teatralidad

La teatralidad excede el ámbito de la sala tal como lo han señalado los investigadores sociales.

Para Goffman (1971) comprende toda la escenificación de un rol social y este es más creíble cuanto menos se perciba su construcción. Para Burns lo definitorio de la teatralidad no es la conducta de quien actúa, sino que esta sea percibida como teatral por un espectador con la competencia suficiente como para hacerlo, es decir reconoce fuera del escenario aquello que ha visto dentro de él (Del Campo, 2004: 42).

Dado que la espectacularidad es inherente a la cultura y solo arbitrariamente se la aísla en el teatro, es fácilmente reconocible en los «comportamientos espectaculares organizados» entre los que se incluyen las conferencias, las actividades deportivas, las ceremonias militares, religiosas y otros eventos que no tiene una finalidad estética (Helbo, 2012: 43). Las teatralidades desarrolladas en las ceremonias y los espacios públicos por las instituciones y los sectores subalternos serían formas intermedias entre la escenificaciones de la vida cotidiana que estudia Goffman y las representaciones teatrales más tradicionales que abarcan un amplio abanico de posibilidades desde el teatro realizado en salas hasta la *performance art* (Del Campo 2004: 41).

Estudiando las relaciones entre teatralidad¹⁸ y espectacularidad, Féral (2004) considera que la teatralidad no depende de la naturaleza del objeto, sino que es fruto de un proceso que provoca un tipo particular de ficción a partir de la mirada que delimita dos espacios diferentes: el de un observador y de un observado. La teatralidad existe entonces tanto cuando se la busca conscientemente como cuando se la reconoce a pesar del intento de ocultarla, emplearemos en adelante el término teatralidad tanto para las escenificaciones del poder dictatorial como para las representaciones teatrales creadas por las reclusas en Punta de Rieles. Citamos

17 Este artículo es un avance de la tesis *Teatro, clandestinidad y resistencia en el Penal de Punta de Rieles* realizada con el financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII) a través de una Beca de Maestría Nacional en Investigación Fundamental.

18 En el siglo XX del mismo modo que surgió la búsqueda de lo específicamente literario, la literaturidad, comenzó también la teorización sobre aquello que es específico de la teatralidad, Barthes en 1954 se pregunta «¿Qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto» (Helbo, 2012: 31).

extensamente esta definición de Josette Féral sobre la teatralidad porque partimos de este marco teórico:

La teatralidad no parece ocuparse de la naturaleza del objeto: actor, espacio, objeto, suceso [...] la teatralidad parece ser un «processus», una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un «espacio otro» que se vuelve espacio del otro —espacio virtual— y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción [...].

La condición de la teatralidad sería, entonces, la identificación (cuando ella fue deseada por el otro) o la creación (cuando el sujeto proyecta sobre las cosas) de un «espacio otro» del cotidiano, *un espacio que crea la mirada del espectador, pero fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro*. Es el fundador de la alteridad de la teatralidad.

La teatralidad así percibida sería no solamente la emergencia de un quiebre en el espacio, de una división de lo real para que pueda surgir una alteridad sino *la constitución misma de ese espacio hecha por la mirada del espectador, una mirada que, lejos de ser pasiva, constituye la condición de la emergencia de la teatralidad*, [...] el otro se vuelve actor, sea porque manifiesta que está representando (la iniciativa pertenece al actor) sea *porque la simple mirada que el espectador pone sobre él lo transforma en actor* —hecho esto a pesar suyo—, y lo inscribe en la teatralidad, (la iniciativa pertenece entonces, al espectador)...¹⁹ (2004: 91-92).

Cornago coincide con la definición de Féral sobre la emergencia de la teatralidad como un proceso que surge a partir de la mirada de un observador que reconoce en quien observa «un juego de engaño o fingimiento» (2005: 6).

Teatralidad y poder

Cotidianamente la sociedad escenifica en el espacio público múltiples teatralidades que reflejan las tensiones generadas por la construcción de una memoria histórica²⁰ y un futuro imaginario, es una lucha ideológica por el poder y por la apropiación de los símbolos.

Es posible por lo tanto estudiar la teatralidad que la última dictadura uruguaya desplegó en el territorio nacional y el espacio concreto que nos ocupa, el Penal de Punta de Rieles, como una estrategia de poder frente a la cual las presas políticas desarrollaron tácticas de resistencia entre las que se destacó la creación de variadas micropoéticas teatrales que han sido invisibilizadas por el discurso dominante.

Este artículo se centra en el contexto histórico en el cual se desarrollaron las representaciones teatrales de las presas políticas en Punta de Rieles. Constituían actividades prohibidas por las cuales podían ser fuertemente sancionadas; esas representaciones no deben valorarse como una respuesta en espejo frente a la

19 La cursiva es nuestra.

20 Como ya hemos explicado, la memoria es simbólica e intersubjetiva, se da en la relación dinámica entre el individuo y la colectividad (Del Campo, 2004: 83).

teatralidad militar que estudiaremos, sino como una forma de resistencia colectiva en condiciones de una fuerte represión de género.

La dictadura cívico-militar instaurada entre 1973 y 1985 en Uruguay se enmarca dentro de un proyecto político y económico llevado a cabo en América Latina y tiene como rasgo específico ser el resultado de una evolución iniciada en la etapa democrática en la cual se advierte una práctica estatal autoritaria que termina con un presidente electo dando el golpe de Estado. Aunque no puede equipararse esta dictadura con los regímenes totalitarios europeos del siglo xx, el terrorismo de Estado en nuestro país desplegó un sistema represivo que intentó controlar a toda la sociedad y tuvo por lo tanto rasgos totalitarios que predominaron más en algunas etapas que en otras (Rico, 2009).

Para analizar las escenificaciones desarrolladas por la última dictadura uruguaya partimos de las reflexiones de Balandier quien considera que todo sistema de poder utiliza además de la fuerza la legitimación simbólica, ordena el ceremonial y hace de la ideología un espectáculo con la intención de «producir efectos [...] comparables a las ilusiones que suscita la tramoya teatral», por lo tanto puede reconocerse una relación indisociable «entre el arte del gobierno y el arte de la escena». En las sociedades regidas por dictaduras las movilizaciones festivas pretenden generar la ilusión de unidad y poder intemporal «lo imaginario “oficial” enmascara la realidad y la metamorfosea» (1994: 16, 21).

La dictadura en Uruguay no fue una excepción y desarrolló una teatralidad restauradora, fruto de la convicción de que las tradiciones habían sido rotas, en medio de una interpretación idealizada y ahistoricista del pasado intentaba recuperar la unidad perdida a causa de la subversión. Para salvar al territorio o la nación del caos e imponer el orden, las puestas en escena del poder pretendían generar la vivencia de la unidad a través de una estética patriótica que se relacionaba con el neoclasicismo. Frente a la ausencia de una verdadera unidad nacional, la gestualidad dictatorial apeló al modelo teofánico cargado de simbolismo que había sido desarrollado ya en las ceremonias del período colonial.²¹ Ante la amenaza de lo foráneo la reacción fue defender un ideal abstracto de la «orientalidad»,²² en el discurso dictatorial no había lugar para el disidente, el otro,

21 Así lo explica Balandier: «Tan pronto la dramaturgia política traduce la formulación religiosa, el escenario del poder queda convertido en réplica o manifestación del otro mundo. La jerarquía es sagrada —como su propia etimología lo indica— y el soberano expresa el orden divino, puesto que está bajo su mandato o lo obtiene. En otros casos, es el pasado colectivo, elaborado en el marco de una tradición o de una costumbre, el que se convierte en fuente de legitimidad [...] permite emplear una historia idealizada, construida y reconstruida según las necesidades y al servicio del poder actual. Un poder que administra y garantiza sus privilegios mediante la puesta en escena de una herencia» (1994: 19).

22 En el sesquicentenario de la Declaratoria de la Independencia se festejó durante los 12 meses de 1975 «el Año de la Orientalidad», construyendo así un discurso funcional al poder dictatorial, este tema fue desarrollado ampliamente por Cosse y Markarián en el libro *1975: el Año de la Orientalidad*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1996.

el subversivo.²³ Al igual que la teatralidad fundacional americana, la dictadura en sus escenificaciones evitó el desorden y la decadencia intentando construir un nuevo orden. Para crear la ilusión de una identidad colectiva utilizó el ceremonial oficial como práctica simbólica, lo espectacular, lo teatral, lo gestual, cobraron especial valor (Irigoyen, 2000).

Aldo Marchesi en su libro *El Uruguay inventado* investiga cómo la dictadura utilizó la propaganda audiovisual para crear la ilusión del Uruguay como «una sola gran familia» (2001: 11), una nación, un nosotros homogéneo desafiado únicamente por el progreso. Por un lado, la dictadura apeló al pasado construyendo un discurso fundacional característico de los regímenes totalitarios, por eso exaltó una orientalidad basada en tradiciones gauchescas abstractas despojadas de todo contexto histórico, y, por otro lado, anunció un futuro idealizado que llamó un «nuevo Uruguay». La Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp), entre los años 1978 y 1984, produjo dos series informativas²⁴ destinadas a ser proyectadas en los cines de Montevideo y del interior del país, una de ellas llamada *Panorama* tuvo solamente cuatro ediciones, pero la otra denominada *Uruguay Hoy* superó las ochenta.

Derrotado el enemigo interno la dictadura convirtió el espacio público en escenario, los desfiles cívico-militares que se repetían en los informativos de *Uruguay Hoy* mostraban «pueblo y gobierno» coexistiendo en armonía. Se pretendía resignificar el concepto de las manifestaciones populares callejeras identificadas con la izquierda en años anteriores al filmar a los gobernantes rodeados por el pueblo mientras recorrían el interior del país cumpliendo con demandas insatisfechas durante las décadas anteriores, la estética militar de la representación²⁵ impedía, sin embargo, la identificación del espectador con estas producciones audiovisuales que no lograban construir una narrativa convincente.

El discurso oficial de la dictadura uruguaya también se refería a quienes habían realizado protestas sociales como la «juventud perdida» e intentaba apostar a los jóvenes del nuevo Uruguay obligándolos a participar de las ceremonias oficiales y de las actividades de educación física²⁶ para forjar su carácter a partir del esfuerzo y la disciplina (Marchesi, 2001). Podrían reconocerse dos

23 La construcción del subversivo como un enemigo peligroso a través de los medios pretenden justificar las violaciones a los derechos humanos. Del Campo afirma que la tortura es una forma de marcar al cuerpo para excluirlo de la nación, borrando así de la memoria colectiva el proyecto político que él representaba, la memoria corporalizada se convierte en una categoría espectacular (2004: 82, 83).

24 «Los militares sentían que estaban transformando el país y lo querían registrar para la posteridad. A través de variados productos culturales, la dictadura intentó construir un nuevo inventario de imágenes en el que los uruguayos pudieran representarse» (Marchesi, 2001: 11).

25 Escolares, liceales, militares, sociedades nativistas y las llamadas fuerzas vivas de las diferentes localidades desfilaban frente a un público numeroso y expectante según muestran las imágenes.

26 Esta disciplina ha sido muy valorada en los regímenes autoritarios, en esa época en nuestro país se incorporó la asignatura a la educación formal.

públicos, el que participaba directamente de los actos y el que lo veía como espectador en los cines, y a su vez dos «libretos teatrales»: el creado para la puesta en escena del poder y el que se escribía para la realización audiovisual (Del Campo, 2004: 29, 30).

La identidad nacional, que siempre es dinámica y refleja las relaciones de poder que se dan en el seno de una sociedad, se muestra paradójicamente como intemporal y territorializada; las instituciones construyen ficcionalmente dicha identidad a través de ciertas prácticas espectaculares como las ceremonias y los rituales desarrollados en el espacio público con la finalidad de que el individuo se sienta parte de un todo. Se busca que los símbolos nacionales como la bandera, el himno, los monumentos, entre otros, sean apropiados por el pueblo, se escenifica la construcción de esa identidad nacional apelando a una narrativa del pasado funcional al poder frente al cual los grupos subalternos deben también posicionarse (Del Campo, 2004).

Las escenificaciones del poder dictatorial en el Penal de Punta de Rieles

Muchos testimonios escritos por las ex presas políticas y los que recogimos en las numerosas entrevistas realizadas para esta investigación nos permiten afirmar que se desarrollaba en el Penal de Punta de Rieles, durante la última dictadura militar, en el período comprendido entre 1973 y 1985,²⁷ una teatralidad militar que resultaba extraña frente a la mirada de las reclusas las cuales advertían el intento de dominarlas, intimidarlas y humillarlas. Para analizar estas escenificaciones del poder compartimos las reflexiones de Geirola quien define la teatralidad como política de la mirada: «Hay teatralidad allí donde se juega a *sostener la mirada* frente a otro, o bien, para ser más precisos, donde se trata de *dominar la mirada del otro* (o del Otro) [...] la teatralidad se instaura en un campo de lucha de miradas, guerra óptica [...] como una estrategia de dominación»²⁸ (2000: 44, 45).

Teniendo en cuenta esta definición y las consideraciones de Balandier sobre la necesidad que tiene el poder de manipular los símbolos y el ceremonial buscando la subordinación y estableciendo jerarquías, podemos afirmar que uno de los directores del Penal de Punta de Rieles, el teniente coronel Julio Barrabino, desarrolló diversas escenificaciones relacionadas con el poder verticalista.

La actitud de Barrabino —apodado por las reclusas «el rey sol» porque exigía que ellas y sus subalternos se quedaran inmovilizados y lo siguieran con la mirada cuando él aparecía— estaba cargada de teatralidad si tomamos la ya citada definición de Geirola y su distinción entre el poder popular como el poder de los otros (el representante gira buscando seducirlos) y el poder dictatorial

27 Desde que el establecimiento militar fue destinado exclusivamente a la reclusión de mujeres hasta que fueron liberadas las últimas presas políticas.

28 La cursiva es del autor.

como el que se ubica en el centro y es el que hace girar a la periferia (2000). El líder como el rey es mirado, pero no es mirante.

Barrabino es uno de los militares que irrumpió en el Palacio Legislativo el 27 de junio de 1973, motivo por el cual quedó registrado en una histórica foto, se encuentra ubicado en primera fila, a la derecha del general Esteban Cristi. En el penal los clarines anunciaban su presencia, montaba un caballo blanco, con un pelego rojo y un subalterno a pie corría siempre al costado llevándole el sable. Como todo dominador impone una visión de sí mismo pretendidamente objetiva, como lo han hecho los monarcas a través de las estatuas ecuestres o los retratos reales (Bourdieu, 2000). Para reafirmar su jerarquía, exigir obediencia y separarse claramente de sus subordinados y de las presas políticas, Barrabino creó variadas escenificaciones del poder que resultaron temibles e hilarantes al mismo tiempo. En lo que considera su territorio como todo «gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario. Puede, por otra parte, centrarse en una u otra de las escenas, separarlas, gobernar y hacerse él mismo espectáculo» (Balandier, 1994: 17-18).

Si la teatralidad surge cuando «alguien mira un cuerpo en movimiento» (Geirola, 2000: 44), la gestualidad de Barrabino recorriendo a caballo o en ambulancia el penal está cargada de teatralidad, pues sigue un modelo teofánico y su vigilante desplazamiento por el territorio pretende recordar la naturaleza verticalista de su poder, «en la fiesta patriótica se asiste a un nacimiento del Astro rey como expresión del surgimiento de un orden nuevo» (Irigoyen: 65, 67, 113).

Barrabino vivenciaba el territorio del penal como su feudo, allí tenía cancha de polo, frontón, una piscina (recuerdan que una vez llegó un ómnibus lleno de escolares para disfrutar de la misma), las presas eran parte de la atracción y tenían que formar filas para que los familiares y los amigos de los oficiales pudieran verlas, a veces las exhibía como trofeo de guerra inventándoles hazañas que hablaban de su peligrosidad o jactándose de que estaban bien alimentadas diciendo: «Están todas gordas como unas vacas» (entrevista n.º 3).

Tal como un rey se sentía dueño y señor de la vida de sus súbditos, llegó a decirles a las madres de las reclusas que si fuera por él las mataba a todas.²⁹ Cuando una presa se suicidó ahorcándose, luego de un prolongado hostigamiento de los militares, las hizo formar para responsabilizarlas y decirles que eso debía servirles de ejemplo (Taller Testimonio y Memoria, 2006). Sus escenificaciones incluyeron la creación de un pequeño zoológico y según un testimonio tiró culebras o víboras en la quinta donde trabajaban las presas y luego, para convencerlas de que no eran peligrosas, colocó una al cuello del atónito subalterno.

Había culebras, había víboras en la quinta, entonces nosotras no queríamos ir, armábamos un escándalo, y vino Barrabino que era una especie de señor feudal, entre sádico y paternalista, lo mismo te mandaba al calabozo a pudrirte

29 Testimonio n.º 148, proyecto de investigación *Recuérdalo tú, recuérdalo a otros. Género, Memoria e historia*, dirigido por Graciela Sapriza, csiC, Universidad de la República, 2002-2003.

toda la vida como te salvaba y te daba una visita directa con tu familia, o sea era «Yo, el rey sol», y bueno agarró él, cuando estábamos con eso de las víboras y él tenía —nosotros le llamábamos «el eunuco de Barrabino»— un edecán, petisito, gordito y chiquito que andaba siempre arrastrando la espada porque no podía y el tipo para demostrar que eran culebras y que no eran venenosas y que no nos iban a hacer nada, agarró una víbora con la mano y se la puso colgada como una bufanda al pobre enano que quedó duro. De esos cuentos hay miles, todos pasaban a integrar los *sketchs...* (entrevista n.º 17).

Podemos relacionar la obsesión de Barrabino por andar siempre a caballo con la ubicación privilegiada del rey en la sala a la italiana el cual desde el palco dominaba el espacio con su mirada y reafirmaba así su poder (Geirola, 2000: 54, 55). A caballo como los colonizadores, como los héroes de la independencia nacional, a caballo como en la represión de las manifestaciones callejeras, a caballo dominando la escena mientras los de a pie lo observan, lo obedecen, le temen. Para completar la escena usaba Barrabino un látigo con punta de metal (quizás fue regalo del dueño de un circo) que hacía restallar al lado de las reclusas al tiempo que gritaba mientras ellas realizaban trabajos forzados en la quinta (Taller de género y memoria, 2003: 130). Desarrollaba una escenografía represiva que pretendía dar cuenta de su poder, oponiendo el estereotipo de la fuerza viril masculina a la pasividad femenina. Cuentan que una vez en la quinta, mientras hacían trabajos forzados sonó la alarma, en ese caso tenían que tirarse al piso, era un simulacro al que llamaban zafarrancho, en ese momento él empezó a tirar tiros al aire y en el caos algunas presas se cambiaron de sector sin proponérselo «muchas veces descolocaba hasta la propia autoridad, que en esas circunstancias eran las milicas, que tampoco sabían qué hacer» (entrevista n.º 15).

Otro ritual diario en el penal era que el oficial a cargo probara la comida de las presas y los subalternos, Barrabino lo hacía en medio del camino sobre un improvisado caballete, «su figura, recortada contra el horizonte, tomando la cuchara» es evocada con ironía. También recuerdan las ex presas al director entrando a caballo a la cocina³⁰ para probar los alimentos preparados o haciendo desfilan un circo por el camino del penal en una escena que describen como surrealista y cinematográfica «como en una película de Fellini» (Taller Testimonio y Memoria, 2006: 209, 212). Su actitud puede comprenderse mejor con la siguiente reflexión de Irigoyen:

El totalitarismo hace del país un escenario. La identidad de los sujetos está dada por aquello que representan: las personas son «personajes» —protagónicos, secundarios, figurantes o meros extras, según el caso— de esa gran obra que es la «nación»; el espacio a su vez es entendido como ámbito escénico... [...] La escena tiene sus jerarquías. Protagonistas del espectáculo de lo nacional son aquellos que detentan —y lo hacen teatral, ostensiblemente— el poder [...] los extras en el otro extremo, componen la gran masa del pueblo (2000: 24 y 36).

30 Era muy amplia y estaba fuera del edificio central.

Cuando Barrabino se fue del penal no desapareció la arbitrariedad ni el abuso de poder, pero percibieron un cambio en las escenificaciones:

todo aquel universo de locura, de espectacularidad y de poder desbordado de esa figura entre [enfatisa] grotesca, siniestra, terrible que era Barrabino como que desapareció. Me parece que se tornó mucho más institucional, el tema de la cárcel, ya no era «el feudo de», sino que era una política de Estado... (entrevista n.º 15).

El «adentro» y el «afuera» de la teatralidad: el saludo a la bandera

En todos los testimonios se pone de manifiesto que las presas políticas reconocen la teatralidad militar y deciden permanecer al margen de ella, al margen de un proyecto de nación que las excluye como ciudadanas, como sujetos de derecho, y que las incluye solamente como lo abyecto (Del Campo, 2004). Son las «reclusas» para los oficiales, «las yeguas» o «las pichis» para los soldados; para los militares son meras espectadoras y territorios/cuerpos en disputa.

Era una teatralidad creada en función del público que la observaba, mujeres en situación de subordinación sobre las cuales se ejerció una fuerte represión de género, ellas la enfrentaban manteniendo una espectaduría consciente. Este concepto desarrollado por Burns, y su idea de que la teatralidad puede ser entendida no como una conducta en particular, sino como una particular manera de percibirla (Del Campo, 2004), explica que hayan decidido no formar parte del libreto al elegir quedar al margen de la ceremonia porque la narrativa del pasado escenificada estaba en las antípodas de sus posiciones ideológicas.

Esto explica por qué, según los relatos que recogimos en las entrevistas, tentarse de risa durante el saludo a la bandera fue un hecho muy frecuente, frente a estrategias de poder intimidatorias las presas políticas respondieron con esta táctica de resistencia. Se trataba de una transgresión que podía ser severamente sancionada porque implicaba un intento de subversión del orden impuesto.

Se tentaban de risa cuando el burro, que era parte de la fauna del penal y al que las reclusas llamaban Joaquín, resultaba sancionado por su rebuzno fuera de libreto, ya que nada debía interrumpir el solemne saludo a la bandera, él sin sospecharlo respondía a la corneta mal tocada. En otras ocasiones ríen de hechos inesperados y escatológicos, por ejemplo, que una compañera se tire «un pedo» provocando gran hilaridad y otra para calmarla recurra a una idea casi absurda aconsejando: «¡Pensá en Gardel, pensá en Gardel!» (entrevista n.º 12).

Para entender la importancia que tuvo el saludo a la bandera en el Penal de Punta de Rieles es necesario tener en cuenta que la dictadura uruguaya instauró un verdadero culto a este símbolo nacional. El 15 de diciembre de 1978 se inauguró el Monumento³¹ a la Bandera en la llamada Plaza de la Nacionalidad Oriental, el acto capitalino fue multitudinario y estuvo dominado por una estética militar con escenas similares a las del nacionalsocialismo europeo, los reflectores

31 A través de los monumentos se busca también construir la memoria.

antiaéreos sugerían según el relator de la ceremonia oficial «una etérea irrealidad»; la sobriedad del monumento, la ausencia de referencialidad histórica y su estética despojada pretendían simbolizar una concepción esencialista de la nación, una bandera que antes de ser creada fue presentida por los héroes y representa «el alma colectiva que brota animosa y a raudales» (Marchesi, 2001: 77, 79).

Irigoyen, en su libro *La patria en escena*, analiza este monumento: «El espacio ralo, coronado por un gran mástil, a modo de altar, fue concebido como sede del espectáculo de lo nacional» y considera que la forma y la ubicación tiene relación con las escenificaciones que desplegaron los estados totalitarios del siglo XX (2000: 147).

En Punta de Rieles las reclusas debían formarse dos veces al día, al amanecer y al anochecer para el saludo a la bandera en un rito oficial que formaba parte de una estrategia de dominación dentro de un proyecto de militarización de la vida cotidiana del penal; el saludo a la bandera pretendía quizás unir al líder con la masa en un acto litúrgico de tinte fascista.³² En los testimonios que refieren a estos ritos aparece con frecuencia la vivencia de ser parte de una ficción, como si pudieran desdoblarse y verse a sí mismas dentro de una representación impuesta a la que califican de surrealista y cinematográfica y frente a la cual toman distancia reconociendo un «adentro» y un «afuera» de esa teatralidad.³³

Si bien este distanciamiento puede tratarse de una táctica de supervivencia o de una resistencia de género,³⁴ las precisiones de Josette Fèral, con respecto a la teatralidad que ya hemos citado, permiten comprender por qué recepciónaban de este modo la teatralidad militar las reclusas, recordemos que el mencionado teórico considera que la mirada del espectador recorta un espacio «fuera del cual él permanece. Esta división en el espacio que crea un afuera y un adentro de la teatralidad es el espacio del otro» (2012: 91). Esta definición de la teatralidad está relacionada con la política de la mirada de la que habla Geirola y que ya hemos citado.

32 Era una pequeña victoria, por ejemplo, tener la cabeza cubierta durante este rito ya que estaba prohibido; cuando hubo una epidemia de piojos las presas políticas disfrutaban de estropear la escena teniendo gorros o pañuelos con un producto puesto en la cabeza a raíz de una orden dada por los militares.

33 En una entrevista personal nos cuenta una ex presa que la llevaron a operar al Hospital Militar haciéndola suponer que tenía cáncer «miraba el penal y sabés que la perspectiva que tenía era de una película, como si yo estuviera en una película [...] vos en el medio de un celuloide con cuadraditos, con cositas chiquititas y a su vez de lejanía ¿no?, es un filme no sos vos». Otra entrevistada dice: «las situaciones raras que se planteaban siempre las calificaba de surrealistas, a veces pensaba: “Esto es un sueño, no puedo creer lo que estoy viendo”». Otra ex presa nos dijo «yo tengo la película en mi cabeza [...] las luces blancas atravesando la niebla, las formación nuestra, hilera tras hilera, el clarín sonando, el ruido del pedregullo cuando caminábamos era toda una escena... » (Entrevistas n.º 18, 14 y 11 respectivamente).

34 Bourdieu plantea que las mujeres «Pueden adoptar sobre los juegos más serios el punto de vista distante del espectador que contempla la tormenta desde la orilla, lo que puede acarrearles que se las considere frívolas e incapaces de interesarse por cosas serias» (2000: 97).

En los relatos, ocasionalmente, aparecen fisuras en esa teatralidad militar impuesta en forma casi omnipresente, dos situaciones podrían ilustrarlo, una tuvo lugar durante el solemne saludo a la bandera y otra durante la visita de los niños; en ambos casos la realidad se impuso por encima de la puesta en escena. Durante la formación en el saludo a la bandera una presa se cayó desmayada y otra la levantó sin pensarlo y la llevó a la enfermería sin pedir permiso y sin que nadie se lo impidiera: «... pasa a primar la lógica y nadie... nadie actuó como debía actuar [...], ni yo, ni la soldado, ni el oficial, es como que en algún momento, igual algo quiebra... es raro [...]. ¿Cómo, cómo la realidad se metió? ¿Por qué? [...]. Me salí totalmente del libreto y los demás también» (entrevista n.º 11).

En otra ocasión un soldado no reacciona frente a la niña que en una visita le grita «¡Puto!», no le cuenta lo ocurrido a sus superiores ni responsabiliza a la madre, logra salir del rol asignado: el papel del soldado que defiende el honor de la patria, la entrevistada trata de entender qué pasó: «Quizás eso sea en un momento de reflexión [...], por algún poro se le filtra la humanidad, o él volvió a ser niño, o él estaba siendo niño, jugando, o no sé, no sé, en algún momento, hay como esos quiebres».³⁵

Estos ejemplos son como dijimos excepcionales porque salirse del libreto no estaba permitido y era severamente sancionado.

Teatralidad y tortura. La tortura como escenificación

En los testimonios que hemos recogido se hace referencia a la teatralización que llevaron a cabo los oficiales en los roles del bueno y el malo como forma de «quebrar» a la prisionera, constituyó una técnica de represión para la cual los militares fueron entrenados. Esa forma de tortura se utilizó también con los presos políticos, pero en la cárcel de mujeres implicaba además una estrategia de dominación masculina que ha sido señalada por Bourdieu (2000): la seducción, los militares buscaban mostrarse más humanos y sensibles. Esa escenificación en las torturas y los interrogatorios era percibida como muy peligrosa por las presas, ya que creerles implicaba perder las referencias, exponerse y volverse completamente vulnerables, por lo tanto los testimonios insisten en que era necesario resistir reconociendo esa teatralidad, la misma pretende según los testimonios confundir, aislar, quebrar emocionalmente; elegimos cuatro relatos para ejemplificarlo:

Y vos sabés que no les creo nada, me cuesta mucho, casi siempre que los veo actuando [...] lo están haciendo para lastimarme a mí, lo están haciendo para

35 La anécdota referida fue narrada así: «Una vez nos tocó una visita bajo techo en el casino de la tropa, o sea en el comedor, entonces había muchas sillas y muchas mesas y el único juego posible con los gurises era jugar debajo de las sillas y debajo de las mesas, que era un puente... y en una de esas mi hija sale de una fila de sillas y ve enfrente a esa fila de sillas al milico con su arma atravesada, levanta la vista, tres fue el máximo que tuvo estando yo en cana [se refiere a la edad], y le grita al milico “Puto” [silencio], pobre milico, él ya sabía [ríe contenidamente] porque es lo que aprendió [...], no pasó absolutamente nada, se lo bancó bien...» (entrevista n.º 11).

que yo me quiebre [...]. Creo que esa distancia de no creerte la actuación te ayuda (entrevista n.º 11).

Los militares jugaban con distintos personajes [...] el que te sometía autoritariamente no era el mismo que el que venía y te trataba bien [...] el hecho de ese doble juego, lo viví, lo tenía clarísimo y lo veía todos los días, de la seducción y del sometimiento (entrevista n.º 8).

Esta estrategia específica de dominación formó parte de la severa represión de género durante la última dictadura uruguaya que ha sido estudiada por Graciela Sapriza (2008) y que desarrollaremos más adelante.

Porque en el momento en que parecía que todo estaba destruido, que habían caído todas las organizaciones, que habían destruido los sindicatos, que no había más cooperativas [...] había mucha gente que habrá pensado «pa ¿en qué nos metimos? tratar de pasar lo mejor posible para salir de acá» ¿no?, esa fue una posición que produjo desastres, [...] en ese momento ellos podían aparecer como, bueno «nosotros no somos los salvajes, asesinos que nos pintan», [...] ese intento de dividir perpetuo (entrevista n.º 17).

... Barrabino que era un hombre con sus características muy particulares, tirando a burro, fascista ta, ta, ta —que para mí eran papeles representados—, y el otro que era culto, que oía música clásica, que nunca te iba a gritar, si te llamaba a hablar él siempre estaba sentado en un ambiente calmo, no era agresivo, pero por supuesto que era infinitamente más peligroso [...] porque en ese ambiente calmo te hablaba, te preguntaba... (entrevista n.º 14).

Quizás el ejemplo más elocuente de esa teatralidad es que el propio torturador se identifica con un actor emblemático del cine de Hollywood que alcanzó gran éxito en la década de los sesenta, un galán que despertaba la admiración femenina según las revistas de la época. El militar nombrado en el testimonio que citamos a continuación fue condenado por muchos crímenes cometidos durante la dictadura y ha sido acusado además de violencia sexual. Es significativo que necesite ser reconocido como un actor protagónico si tenemos en cuenta que el cuerpo de la mujer en esos casos es un espacio de poder en disputa y que la agresión sexual es siempre política y forma parte de un ritual de dominación.

... el Pajarito Silveira [...] había torturado a la mitad de la gente que estaba en ese lugar y él aparecía; entonces quería que lo reconocieran y te decía: «¿No te acordás?, yo te torturé», y algunas para martirizarlo le decían: «No, no me acuerdo, nunca te vi, no sé, estaba con la venda», entonces eso lo enfurecía y decía: «Si yo soy más conocido que Rock Hudson» (entrevista n.º 14).

Teniendo presente este y otros testimonios podemos decir que en la cárcel de Punta de Rieles —un lugar donde se buscó como en el panóptico de Foucault controlar, homogeneizar, normalizar y reprimir—, la teatralidad de la dictadura puede ser relacionada con las definiciones de actuación y fachada de Goffman³⁶

36 «He usado el término “actuación” para referirme a toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos. Será conveniente dar el nombre de “fachada” (*front*) a la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un

(1971: 62, 63), es decir una teatralidad social que se realiza de modo consciente o inconsciente, pero que es más efectiva cuando pasa inadvertida.

También es posible relacionar este último testimonio con la reflexión que hace Cornago sobre la necesidad de disfrazarse para exhibirse luego en un espacio público sin que medie una función práctica, coincide con Fèral en el carácter procesual de la teatralidad, pero señala que descubrir el engaño o fingimiento es fundamental, nos detenemos en sus conceptos para decodificar nuevamente los elementos centrales de la teatralidad.

El elemento inicial para entender la teatralidad *es la mirada del otro*, lo que hace de desencadenante. [...] la segunda clave del hecho teatral: se trata de algo *procesual*, que solo tiene realidad mientras está funcionando. [...] El tercer elemento constituyente de la teatralidad es *el fenómeno de la representación, es decir la dinámica de engaño o fingimiento* que se va a desarrollar: el actor representando el personaje. [...] *Lo fundamental en el efecto de la teatralidad es que esta dinámica de engaño o fingimiento se haga visible* [...] Lo fundamental en la dinámica de la teatralidad es el sistema de tensiones generado por esta *distancia de teatralidad* que se abre entre lo que uno ve, por un lado, y lo que uno percibe como escondido detrás de lo que está viendo, por otro. [...] La representación enfatiza su envoltorio exterior para seducir al otro con sus formas; pero detrás de su exceso se descubre el vacío [...] en la escena todo debe seducir [...] nos intriga acerca del secreto que guardan las caretas [...] Esta mirada teatralizante delimita un espacio y un tiempo precisos, en los que tiene lugar esa acción, descubierta en su proceso de puesta en escena³⁷ (2005: 4-9).

Las presas políticas según los testimonios recogidos descubrieron detrás del disfraz ese vacío porque ideológicamente estaban preparadas para la lucha y para reconocer el horror detrás del supuesto rol profesional:³⁸ «... ellos se disfrazan, entonces capaz que ellos necesitan toda esa representación del gesto, del sombrero, el sable, la rutina, el saludo, ellos, porque si vos lo despojás de toda esa otra cosa, lo que queda es un bicho... » (entrevista n.º 11).

modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación. [...] La fachada se convierte en una representación colectiva» (Goffman, 1971: 33-34, 39).

37 La cursiva es nuestra, salvo la expresión *distancia de teatralidad* que es del autor.

38 Pero hubo excepciones donde la seducción fue más fuerte y eso generó el rechazo de las compañeras.

Teatralidad hacia el exterior y escenificaciones del poder fuera del penal

La teatralidad excedía el espacio del penal, se desplegaba también frente al resto de los ciudadanos y a los organismos internacionales. Cada vez que llegaban al penal observadores extranjeros, por ejemplo, integrantes de la Cruz Roja³⁹ o el embajador de Estados Unidos, se montaba una escenografía destinada a resaltar las bondades del sistema, eso incluía desde colocar flores en los senderos con el trabajo forzado de las reclusas, hasta dar indicaciones para hacer desaparecer elementos de la vida cotidiana, situación que a veces llevaban hasta lo hiperbólico: «querían mostrar como que aquello era una maravilla, hacíamos jardines, y que lo teníamos al penal todo lindo porque era nuestro, ¡nosotras! [ríe] bueno esas cosas nunca aceptamos hacer» (entrevista n.º 17).

Una escenografía similar crearon los nazis quienes llegaron a establecer campos modelos para mejorar la imagen internacional, uno fue inspeccionado por la Cruz Roja (Goldfarb, 1976).⁴⁰ En 1938 un comandante nazi ordenó realizar en el campo que dirigía una semana de representaciones teatrales para lo cual designó a un prisionero que había sido un famoso presentador de Berlín y le exigió que seleccionara a los 15 presos más talentosos, y en 1942 una casa fue elegida para realizar en ella representaciones de cabaret. La siguiente reflexión de Geirola ayuda a comprender estos hechos:

El poder fascista se propone a partir de una reserva del espacio social, como la instauración de un secreto que lo constituye como poder. [...] el fascismo, como estrategia de teatralidad, supone un poder representativo que a su vez

39 Una visita de la Cruz Roja fue comunicada en el informativo de *Uruguay Hoy* n.º 15 y presentada por el gobierno como una oportunidad de cooperación para defender la integridad de la persona y los derechos humanitarios (Marchesi, 2001: 102).

40 La obra *Himmelweg* del dramaturgo español Juan Mayorga, basándose en estos hechos históricos, logra mostrar la crueldad que esa teatralidad impuesta provocaba en los prisioneros obligados a representar una calidad de vida inexistente.

También se vio obligada a interpretar para los nazis la protagonista del documental *The Lady in Number 6*, ganador de los premios Óscar 2014, Alice Herz-Sommer, una anciana judía de 109 años nacida en Praga que estuvo en un campo de concentración y se salvó porque tocaba muy bien el piano, llegó a participar de más de cien conciertos para los alemanes estando en cautiverio.

El dramaturgo judío-alemán radicado en Uruguay Luis Neulander (cuyo apellido se tradujo como Novas Terra) estrenó en mayo de 1973 en la Sala Verdi, según figura en la página oficial de la Comedia Nacional, una obra llamada *El día del perdón*, que se desarrollaba en un campo de concentración y donde los prisioneros eran obligados a representar una obra frente a los oficiales de las Schutzstaffel (ss). Fue dirigida por Jaime Yavitz y generó gran polémica por su humor satírico, incluso un sobreviviente judío que estaba entre el público se lo recriminó, según relato del hijo político del autor. Dice Rodríguez Monegal que Novas Terra fue un prolífico autor teatral en cuyas obras se advierte el distanciamiento propuesto por Brecht, por eso oscila entre la sátira y la comedia (<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/esperando-a-florencio/html/866cod77-3b7b-49e9-84fc-cfd1778f3412_2.html#PagFinconsultada>. Consultado el 21/7/2014).

aparece como emanado del secreto, de lo ocultado a la mirada de los otros; el fascismo es la emanación de sus signos, de sus máscaras. No hay fascismo sin escenografía, sin una maquinaria en la retroescena; no hay fascismo sin veladuras. En ese espacio reservado se ubicará la maquinaria teatral: la tecnología de la represión (2000: 51, 52).

La teatralidad se impone también en las conferencias de prensa, como sostiene Del Campo (2004), en ellas también se diseñan libretos para dominar el espacio público y generar opinión; por ejemplo, para desmentir las torturas sufridas por la hija de un periodista brasileño que había sido detenida en nuestro país, a raíz de las presiones recibidas los militares idearon una «operación de desmentido que comprendió una puesta en escena en el Ministerio de Defensa, donde se realizó una conferencia de prensa con la detenida presente que respondió a preguntas durante unos veinte minutos»⁴¹ (Sapriza, 2008: 293).

Otra escenificación que excedió el espacio de la prisión fue la realizada por un teniente segundo que pertenecía al Organismo Coordinador de Operaciones Antisubversivas (Ocoa), Antranig Ohanessian Ohanian, este militar fuera de la cárcel habla y le miente a la madre de Anahit Aharonián a quien ha torturado. A la joven reclusa la conocía desde la infancia, habían compartido canto, gimnasia, deportes y en la adolescencia protagonizaron obras de teatro en armenio de las cuales hay registros fotográficos que Anahit conserva:

... era increíble ver cómo ese muchacho que había quedado huérfano y había recibido todo el cariño de la colectividad, era capaz de torturarnos, robarnos, mentirnos, mentir a mi madre —quien tanto se había ocupado de él— disfrazarse para salir a la calle a reprimir y traer más y más presos al cuartel donde primero fuimos torturados (Taller vivencias, 2002: 169).

A modo de conclusión

Teniendo en cuenta que la dictadura cívico militar monopolizaba el discurso público para legitimarse e intentaba imponer una cultura del miedo silenciando toda oposición, y que participar del convivio teatral en el microsistema teatral montevideano constituyó una original forma de resistencia (Mirza, 2007), podemos suponer que algo similar ocurrió en la cárcel de Punta de Rieles donde el convivio teatral y el preteatral habrían funcionado como elementos de cohesión y de contrapoder a partir del trabajo colectivo realizado bajo mecanismos de clandestinidad.

Frente a la teatralidad militar impuesta surgieron las representaciones teatrales asociadas a la militancia o al goce, a la reflexión o a la evasión, pero siempre ligadas al deseo de enfrentar la represión y el miedo, a la recuperación de una identidad y dignidad que pretendía ser negada. Se trataría entonces del pasaje de una teatralización impuesta a una elegida que implicó una forma diferente de vivenciar el cuerpo. Las creaciones teatrales significaban una oportunidad de crear y de triunfar sobre el enemigo burlando todas las medidas de seguridad.

41 La noticia apareció en el diario *El País*, 23/12/1978.

Fuentes primarias

Entrevistas en profundidad realizadas a 18 ex presas políticas entre los años 2010 y 2014.

Bibliografía

- BALANDIER, GEORGES. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós, 1994.
- BOURDIEU, PIERRE. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- CELIBERTI, LILIAN y GARRIDO, LUCY. *Mi habitación, mi celda*. Montevideo: Arca, 1990.
- CORNAGO, ÓSCAR. «¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la modernidad», *Telondefondo* (Revista de Teoría y Crítica Teatral), n.º 1 (agosto 2005). <<http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero1/articulo/2/que-es-la-teatralidad-paradigmas-esteticos-de-la-modernidad.html>>. Consultado el 14/08/2013.
- COSSE, ISABELA y MARKARIAN, VANIA. 1975: *Año de la orientalidad. Identidad, memoria e historia en una dictadura*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1996.
- DE CERTAU, MICHEL. *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer* (1990). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana-Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- DEL CAMPO, ALICIA. *Teatralidades de la memoria. Rituales de reconciliación en el Chile de la transición*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.
- DEMASI, CARLOS et al. *La dictadura cívica militar. Uruguay 1973-1985*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- DUBATTI, JORGE. *El convivio teatral*. Buenos Aires: Atuel, 2003.
- . *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- FABBRI, EDDA. *Oblivion*. Montevideo: Ediciones del Caballo Perdido, 2007.
- FÈRAL, JOSETTE. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- FOUCAULT, MICHEL. *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- GEIROLA, GUSTAVO. *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Irvine: Gestos, 2000.
- GOFFMAN, ERVING. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1971.
- GONZÁLEZ, SOLEDAD y RISSO, MARIANA, Comps. *Las Laurencias*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2012.
- HERRERA, MÓNICA. «Los militares uruguayos en testimonios y ficciones de mujeres» en el CD del proyecto de investigación *Recuérdalo tú, recuérdalo a otros. Género, memoria e historia*, s/d.
- IRIGOYEN, EMILIO. *La patria en escena*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2000.
- MARCHESI, ALDO. *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, su imaginario*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2001.
- MICHELENA, MARÍA DE LOS ÁNGELES. «Testimonio de representaciones teatrales realizadas por presas políticas durante la dictadura», en *Teatro, memoria e identidad*, ROGER MIRZA, Ed. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2009; 363-370.
- MIRZA, ROGER. *La escena bajo vigilancia*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- y REMEDI, GUSTAVO, Eds. *La dictadura contra las tablas. Teatro uruguayo e historia reciente*. Montevideo: Biblioteca Nacional-Center for Latin American Studies, U. of Ohio State, 2009.

- MONTEALEGRE, JORGE. *Memorias eclipsadas. Duelo y resiliencia comunitaria en la prisión política*. Santiago de Chile: Asterión, 2013.
- MOSQUERA, SONIA. «Formas de resistencia. El teatro en la cárcel de Punta de Rieles. Construcción de la identidad en el panóptico de la cárcel», en *Teatro, memoria e identidad*, Roger Mirza, Ed. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2009.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós, 2008.
- RICO, ÁLVARO, COORD. *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Montevideo: Universidad de la República, 2008.
- RUIZ, MARISA y SANSEVIERO, RAFAEL. *Las rehenas. Historia oculta de once presas de la dictadura*. Montevideo: Fin de Siglo, 2012.
- SAPRIZA, GRACIELA. *Mujer, política y dictadura*, Papeles de trabajo. Montevideo: Universidad de la República, 1997; 262-373.
- «La represión contra las mujeres», en *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*, Álvaro Rico, Coord. Montevideo: Universidad de la República, 2008.
- SARLO, BEATRIZ. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- TALLER DE GÉNERO Y MEMORIA EX PRESAS POLÍTICAS. *Memoria para armar –uno*. Montevideo: Senda, 2002.
- *Memoria para armar –dos ¿quién se portó mal?* Montevideo: Senda, 2002.
- *Memoria para armar –tres*. Montevideo: Senda, 2003.
- *Palabras cruzadas*. Montevideo: Senda, 2005.
- TALLER TESTIMONIO Y MEMORIA EX PRESAS POLÍTICAS. *Ovillos de la memoria*. Montevideo: Senda, 2006.
- TALLER VIVENCIAS EX PRESAS POLÍTICAS. *De la desmemoria al desolvido*. Montevideo: Vivencias, 2002.
- TODOROV, TZVETAN. *Frente al límite* (1991). Ciudad de México: Siglo XXI, 1993.
- TRÍAS, IVONNE. *La tienda*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2007.
- ULRIKSEN DE VIÑAR, MAREN y VIÑAR, MARCELO. *Fracturas de memoria. Crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1993.

El teatro comunitario argentino (1983-2012)

Impacto político y social

LOLA PROAÑO GÓMEZ

Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias sociales, UBA

El teatro comunitario surgido en la Argentina a raíz de la caída de la dictadura y el recomienzo de la democracia (1983) tiene su mayor riqueza si se lo considera como un movimiento teatral que impactó —y lo sigue haciendo— en lo social y lo político.

La aparición de nuevos escenarios teatrales usualmente coincide con la presencia de nuevos escenarios políticos. En la Argentina, especialmente a causa de la crisis de 2001, el crecimiento acelerado de los escenarios comunitarios parece responder a la dinámica política, social y económica, y a los problemas de representatividad política, generados por los procesos de la globalización a partir de los ochenta, pero que se intensificaron cuando Carlos Menem asumió la presidencia, durante los años noventa. Se generó la percepción de una difícil manera de estar en el mundo por la aplicación de las medidas neoliberales extremas, auspiciadas por el Fondo Monetario Internacional (FMI), que afectaron el nivel de vida de las capas sociales medias y bajas. Esto terminó en la crisis que explotó el 19 y el 20 de diciembre de 2001. Esta coyuntura histórico-política y la formación de las asambleas de vecinos y su correspondiente Comisión de Cultura fueron una circunstancia favorable en la constitución de algunos de los grupos que se integraron al movimiento de teatro comunitario a partir de esa fecha.

El desplazamiento de la política

*El futuro se concibe como el asilo
de todas las incertidumbres.*

Abèlés

*Lo que había ocurrido en el 2001 generaba mucha
incertidumbre respecto de lo que podía venir.*

Schaab, entrevista en Scher, 2010: 202

*La vida se convierte en resistencia al poder
cuando el poder asume como objeto la vida.*

Deleuze, 4

La situación política descrita generó una angustia originada en el temor a los cambios económicos y políticos que, como catástrofes, cayeron sobre los individuos, alterando súbitamente sus condiciones de vida y, en casos extremos,

poniendo incluso en peligro su subsistencia. El campo político-social se vio invadido por una incertidumbre donde los individuos sentían que estaban sujetos a fuerzas que eran inmanejables por ellos o por el Estado. Esta perplejidad proyectada al futuro se visualizaba como un destino que causaba la sensación de estar en peligro constante, sometidos a fuerzas invisibles pero poderosas. Los sucesos eran incontrolables, como lo son las catástrofes naturales;⁴² creaban la fuerte sensación de fragilidad, de ausencia de futuro y una radical desconfianza en la política institucional. El surgimiento y el crecimiento de sectores de la población «sin derechos» hicieron que mucha gente perdiera sus lazos sociales y culturales y la protección que antes podía proporcionar el Estado o la pertenencia a instituciones de las que se vieron expulsados ya no existía. Gustavo Potenzi, de Mataderos, y Alejandro Schaab, de Flores, dan testimonio de que, como resultado de la crisis, los vecinos estaban necesitados de participación y que este era el momento histórico para hacerlo (entrevistas en Scher, 2010: 195-206). Se vivenció que independientemente de las instituciones y el Estado era posible organizarse, lo que coadyuvó para la formación de las agrupaciones teatrales. Ellas integraban a los vecinos en un sujeto colectivo que se sentía con algún poder para producir cambios.⁴³

Para los fines de este trabajo, es importante diferenciar de la manera más clara posible «lo político» de la política, puesto que aquel concepto —tomado de Jacques Rancière— exige una comprensión no tradicional que se aparte de lo que generalmente se ha entendido como «teatro político».⁴⁴ Entenderemos la política como la lucha o el enfrentamiento de intereses o el accionar de los individuos en la *polis*, dentro de un sistema de normas instituidas. La política es, en este sentido, el ejercicio de la «profesión» en los límites institucionales definidos por el espacio «estático» del Estado jurídico; es la lucha por el poder interno de la *polis* o la

42 Esta perplejidad proyectada al futuro se visualizaba como un destino que causaba la sensación de estar en peligro constante, sometidos a fuerzas invisibles pero poderosas. Los sucesos eran incontrolables, tal como lo son las catástrofes naturales. Esto es lo que De Martino llama «angustia territorial» que está generada por la falta de garantía de la presencia/existencia de los sujetos, expuesta al riesgo de no mantenerse en el devenir (Grüner, 2005: 209).

43 Alejandro Schaab, codirector de Alma Mate de Flores, cuenta que después de diciembre de 2001 se formó una asamblea barrial simultáneamente a la aparición de los clubes de trueque en la plaza del barrio. Dice: «Los vecinos habían empezado a verse las caras» pues antes no se conocían. Además, él recuerda que en *Página/12* apareció una nota en la que se narraba cómo Bianchi y Talento estaban haciendo asesoramiento a las comisiones de cultura de las asambleas de los barrios. Cuando convocan para la formación del grupo de Flores, Schaab recuerda con emoción la noche en que vio «tanta gente junta, compartiendo la angustia de la situación social que se vivía y, al mismo tiempo, empeñada en juntarse y hacer algo» (entrevista en Scher, 2010: 202). De modo parecido, el grupo Patricios Unido de Pie lanza su propuesta en la primera reunión del club de trueque que, como muchos de este tipo, había comenzado por la crisis económica en vista de la escasez de dinero circulante. Otros casos que ejemplifican lo dicho es la formación de los Villurqueros y Matemurga, que nacieron en 2002.

44 Para más detalles sobre la caracterización de lo político, véase David Panagia *Ten Thesis on Politics* [Diez tesis sobre política] y para su elaboración en relación con el teatro *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* de Lola Proaño Gómez.

lucha entre dos órdenes diversos y contrapuestos; es la profesión o el saber de los políticos o filósofos (Platón en *Protágoras*). Tanto la política como «lo político» ocurren dentro del contexto de la polis. La diferencia está en dónde radica el sujeto del poder. En la política, el poder ha sido delegado a los representantes, en ella se reconoce el poder institucional y estatal con todas sus mediaciones. En «lo político» aquellos que delegaron ese poder lo reclaman para sí mismos e intentan, y muchas veces logran, prescindir de las mediaciones institucionales. Esta sería una noción aún más amplia que aquella de la esfera pública en la que la sociedad «asume un conjunto de actividades que satisfacen los fines de servicio público, sin la presencia ni la mediación del Estado» (de la Cruz, 2003: 4-5). Los actores sociales relegados y la amplia gama de organizaciones son los que empiezan a cumplir fines de utilidad colectiva sin formar parte ni del Estado ni del mercado. «Este cambio implica modificar esta concepción vertical y autoritaria, por una gerencia horizontal que sepa armonizar los distintos actores sociales y económicos» (2003: 4-5) y que recupere los lazos sociales.

Tienen que llegar momentos muy especiales, en los que se plasme la crisis orgánica donde se revela el vacío originario —la falta de representación— y se levanta nuevamente lo político frente a la impostura de la política. El regreso de la gente se expresa con la aparición de «lo político», que opera en el vacío de representación política con un imaginario que se transfiere a la representación simbólica. La crisis económica y política por la que pasó la Argentina en diciembre de 2001 es un ejemplo de cómo, en momentos extremos, reaparece la *potentia* que pretende refundar el Estado. En el teatro comunitario regresa, sin violencia, este imaginario productivo y descubre los vacíos del sistema para proponer una «refundación» social que pretende suplir las faltas del sistema establecido. Lo político emerge pues en el «estado de excepción», en el lugar vacío, acompañado de la decisión contingente a esa situación especial.

Las poblaciones como conjunto de seres vivos están sujetas a mecanismos de inscripción y sujeción del poder que busca la normalización de los individuos y los codifica bajo el signo del capital y la productividad (Giorgi, 11). Según Michel Foucault (2009), la gobernabilidad inscribe nuevas líneas de lo político haciendo de la salud, el hombre, la seguridad, la higiene y los estilos de vida, una instancia de permanente lucha, intervención y politización. El poder necesita del control de la población (biopolítica) y nunca como en los siglos xx y xxi ha sido posible hacerlo gracias a la colaboración de la tecnología. Todo ello constituye una estatización de los cuerpos que convierte la vida y los modos de vida en campos de lucha política. La preocupación por la supervivencia está directamente relacionada con lo biopolítico puesto que la emergencia del poder colectivo tiene que ver con la percepción de que la vida está en peligro una vez que la prioridad la tienen los planes económicos y la conducción del país en pos del modelo neoliberal. El sujeto colectivo que forma el movimiento de teatro comunitario se puede entender como «lo otro», conformado por aquellos que no son «buenos y bellos» y que, por tanto, no son aptos para gobernar. Ese «otro»

que está fuera de la «economía griega del ser, que legitima intrínsecamente la esclavitud» (Negri, 2009: 94), se yergue contra esa eugenesia y resiste la captura del biopoder.

Con la preponderancia del criterio de «eficacia económica» del neoliberalismo, se toman las decisiones «económicas» enmascaradas por leyes dictadas *ad hoc* para favorecer el modelo, se decide, explícita o implícitamente, sobre la vida y la muerte de los individuos. Esto sucede sobre todo respecto de aquellos ciudadanos con menores recursos quienes, al quedar desempleados, pierden el acceso a la salud, al techo y a la alimentación. Los controles políticos sobre el cuerpo y su relación con la política económica neoliberal están subrayados en las siguientes palabras de Gabriel Giorgi:

Gobernar la vida significa trazar sobre el campo continuo de la población una serie de cortes y de umbrales en torno a los cuales se decide la humanidad o la no-humanidad de individuos y grupos y por lo tanto su relación con la ley y la excepción, su grado de exposición a la violencia soberana, su lugar en las redes —cada vez más limitadas, más ruinosas en la era neoliberal— de protección social (2009: 30-31).

¿Cuál es entonces el papel del teatro comunitario en este panorama? El teatro es político y social siempre, pero esto no significa que haga propaganda política (Bianchi en Scher, 2010: 77-78).

En palabras e intenciones de sus fundadores, está profundamente ligado a la política en tanto busca el cumplimiento del deseo de una mejora social. Es esta preocupación por el aspecto biopolítico, en tanto relación entre las medidas políticas y económicas y la vida misma, la que origina las preguntas que guían la teología del teatro comunitario y que giran alrededor la identidad, la subjetividad y la pertenencia. Asimismo, la búsqueda de la solidaridad comunitaria, que hiciera posible la sobrevivencia en dichas circunstancias, produjo el desplazamiento que llevó a la búsqueda de acciones no institucionales que garantizaran, al menos en alguna medida, una vida más llevadera. Este desplazamiento ha determinado una redefinición global del sentido y del objetivo de la acción (Abèlès, 2008: 97), redefinición que no solo inserta novedades en la dimensión cognitiva, sino también en los modos de actuar, en la forma no estándar de las organizaciones y en la construcción de nuevos y diversos espacios donde se reflexiona y se debate. Las discusiones se realizan ahora en ámbitos no estatales, en las organizaciones no gubernamentales, o en el espacio generado por grandes rituales como son los foros mundiales o el movimiento de teatro comunitario.

La preocupación por la vida y su manejo desde el Estado explica también el desplazamiento de la política. En 2001, la falta de coherencia entre el presente y el futuro y la presencia de este último como una amenaza, en tanto «sombra proyectada sobre el presente», motiva la aparición de «lo político» (Abèlès, 2008: 113-116). «Lo político» con sus acciones, fuera del margen de lo institucional y de los modos de proceder asumidos, sin dependencia ni apoyo institucional o de la autoridad, se encamina a buscar otro modo posible

de vida, definido en los términos de los ciudadanos que resisten la desaparición. La política contemporánea, con la tecnología moderna como su aliada, obra en el umbral de lo biológico y lo social, puesto que interviene no solo en la esfera de lo público, sino también en la esfera de lo doméstico y lo privado (el *oikos*). En vista de ello, «la vida y el cuerpo como instanciación del ser viviente del hombre, se tornan materia política» (Foucault, 2009: 187-197).

La política, en tanto discusiones e intervenciones de los ciudadanos con el Estado y las instituciones, había perdido credibilidad y se había mostrado inútil. Ante la ineficacia de la política institucional, aparece la creencia de que el sujeto colectivo puede lograr cambios político-sociales. Rafael Zicarelli, uno de los integrantes fundadores del Circuito Cultural Barracas, expresa su esperanza en este nuevo modo de hacer política:

Si las personas y los individuos no se juntan y resuelven de manera colectiva, pero de manera diferente, con nuevas formas de organización, sus problemas no van a encontrar resolución a través de los caminos más tradicionales como son la política y los sindicatos, por ejemplo (entrevista, 2005).

Las palabras de Zicarelli son una excelente explicación del surgimiento de «lo político» y la constatación de que emerge en el seno del descontento y la insuficiencia del Estado. Queda también claro que los grupos de teatro comunitario no buscan la reorganización del campo institucional —tema fundamental de la política—, sino que, por el contrario, edifican un nuevo modo de construir un sistema que responda a la necesidad imperiosa de asegurar la supervivencia en un proceso que implica una serie de nuevas prácticas y representaciones y que evidencian la capacidad de los individuos de ejercer poder independientemente de los organismos públicos, en una apelación directa a la gente común sin vinculaciones con organismos institucionales. Se crean reglas, modos de operar y procesos muy diferentes y autónomos respecto del Estado. Este sujeto colectivo que aparece fuera del campo institucional, es, según Negri, «el monstruo biopolítico» (2009).

El teatro comunitario, como un caso particular de surgimiento de «lo político» y la concreción del «monstruo biopolítico», es un proceso primario y fundamentalmente inclusivo que pone en práctica dispositivos organizativos que no encajan con los conceptos y procedimientos tradicionales a los que estamos acostumbrados: el trabajo sin remuneración, incluso en horas de descanso, fines de semana o noches; la donación de objetos que pueden servir posteriormente para la utilería; la adquisición de saberes sin lucro económico; la inclusión de los deberes y las tareas familiares en la planificación de las actividades, la creación de cultura por sujetos en situación de desventaja respecto de aquellos formados para la actividad teatral, la mezcla en una misma actividad de vecinos de diferentes estatus económicos, educación y clase social, la no separación de generaciones en «aptas» o no «aptas» para el trabajo, la no discriminación por edad o por inhabilidades físicas o impedimentos de salud, la ausencia del premio o trato especial o preferencial al que posee mayores aptitudes o viceversa. En una palabra, la inclusión es el concepto fundante y básico para la formación de los grupos.

Con la aparición de «lo político», los protagonistas-vecinos, tanto de la asamblea como del grupo de teatro, que han estado eclipsados de la vida política, económica y ciudadana, se autoproclaman portavoces de la comunidad. Para ellos, el problema de la representatividad no existe, este sujeto colectivo cumple los dos roles de delegado/representante y sujeto que delega su representación, reclaman el poder y hablan directamente desde su comunidad a su comunidad. En este sentido, podemos considerarlos condensadores de cierto poder comunitario. El teatro comunitario y su dinámica organizativa son la corporización comunitario-barrial-vecinal de este desplazamiento de la política, una nueva forma de poder no asentada en modelos institucionales ni jurídicos que se suma a la tendencia mundial que ha mostrado otros modos de acción viables sin el apoyo de estructuras estatales, sobre todo en la primera fase del surgimiento y el crecimiento de los grupos. Se ha sumado así a la tendencia de desplazar la política y de luchar desde «lo político».

La problemática de la supervivencia y la preocupación por la vida está en el centro de estos nuevos escenarios comunitarios cuyo eje es la recuperación y expresión del poder colectivo. Sin embargo, según Liliana Daviña, coordinadora de la Murga de la Estación (Posadas, Misiones), esta característica se va relativizando en la medida en que los grupos se tornan más estables y la situación del país mejora (entrevista, 2006).

Cuando el teatro producido por los grupos obtiene más reconocimiento y es invitado a nuevos espacios, los grupos empiezan a establecer el diálogo con los organismos municipales, políticos y civiles que han empezado a apoyarlos, por ejemplo, mediante subsidios.

Este desplazamiento de la política en el teatro comunitario tiene su correspondencia en otros desplazamientos que la praxis teatral impulsa como operaciones de «lo político». En primer lugar, el espacio, aquél considerado marginal o «peligroso», pasa a ser un lugar habitado y apropiado por la comunidad (parques, estaciones de trenes, plazas, etcétera); en segundo lugar, y aun más importante, se produce el desplazamiento de la identidad de los sujetos, en tanto estos pasan —de manera consciente— de ser sujetos marginales y anónimos a ser sujetos políticos y actores sociales, con capacidad de crear, de expresar opinión y de luchar por los asuntos de su comunidad. Es decir que la práctica teatral-comunitaria inviste a sus practicantes de una respetabilidad y autoridad reconocida con amplitud en la comunidad.⁴⁵ Los vectores que marcan estos desplazamientos van en dirección inversa a aquellos impulsados por las extremas medidas neoliberales que inducen un movimiento centrífugo, pues en el caso del teatro comunitario van de los márgenes hacia el centro.

Se produce entonces el «desborde de lo político», la expansión teatral que va más allá del teatro como lo conocemos comúnmente y de su función específica. En este desborde aparecen una economía alternativa, una subjetividad

45 Talento cuenta que a causa de la formación de El Circuito, la gente lo paraba en la calle para pedirle, incluso, consejos económicos que él no estaba en capacidad de dar (entrevista, 2005).

diferente y el aspecto promocional del lugar de origen, reafirmador de la identidad del sujeto.

Surge la economía de la supervivencia, un nuevo modo de practicar el intercambio que es contrario a los principios de la economía de mercado propia de la globalización, pues no busca primordialmente la obtención de la ganancia y la plusvalía, sino el mantenimiento y el crecimiento de individuos y pueblos. Esta economía se guía por principios y fines opuestos al modelo neoliberal y se presenta en forma de pequeños emprendimientos, «negocios» colectivos, clubs de trueque y nuevas maneras de financiamiento.⁴⁶

46 Un ejemplo emblemático de estos cambios es lo ocurrido en la localidad bonaerense de Patricios (provincia de Buenos Aires) a partir de la existencia de Patricios Unido de Pie. En vista de que el pueblo no cuenta con facilidades hoteleras, el primer emprendimiento local es el D&D (dormir y desayunar), sistema en el que los vecinos abren sus puertas para dar hospedaje y desayuno a los visitantes que van a los festivales de teatro comunitario. Posteriormente han formado grupos de trabajo con la sociedad de fomento y la cooperadora de la escuela.

Con subsidios recibidos del Ministerio de Agricultura, de la Municipalidad y del Ministerio de Desarrollo Social se formó un fondo rotatorio de microcréditos para los tres integrantes del grupo que están capacitándose como promotores de microcréditos en la Facultad de Agronomía de La Plata. Otro logro es la creación de Centro Comunitario de internet donde Alejandra Peluso dicta cursos de computación a los docentes de la escuela de Chajá, armados gracias al subsidio de la Secretaría de Agricultura. Todo ello es un claro ejemplo de cómo «lo político» inicia acciones y demandas públicas. Gracias al empuje de los vecinos, Patricios ha conseguido apoyos institucionales una vez que el grupo empezó a interactuar con la política (Hayes, entrevista, 2011).

Los Cruzavías (9 de Julio, provincia de Buenos Aires) ha tenido innumerables repercusiones en toda la comunidad. Este grupo nació hace diez años en una barriada marginal denominada Ciudad Nueva del partido 9 de Julio. Este grupo de teatro configura un espacio único en 9 de Julio donde participan los vecinos, cuya situación es especialmente difícil. Ellos intentan dar respuestas colectivas promoviendo y gestionando los recursos para realizar actividades que han trascendido la frontera de lo teatral. Se han convertido en la primera organización social del barrio promovida por los vecinos. Tienen diversos programas: el periódico barrial *Cruzate con los Cruzas*, producido por los adolescentes que forman parte del grupo; *Aprendiendo a aprender*, un espacio de acompañamiento a la escuela; *Los pibes de la ventana* (chicos entre los siete y los doce años) y *Los pibitos de la ventana* (chicos entre los cuatro y siete años). El activismo del grupo ha logrado frenar el abandono de la escolaridad de sus integrantes, casi todos adolescentes, y atraerlos a otro tipo de actividades sociales, como la organización del fútbol callejero: «el teatro permitió sentir la potencia de lo colectivo... Permitted abrir espacios de encuentro y construcción colectiva de búsqueda de otras alternativas» (Arosteguy, documento enviado a la autora, 2011).

Otro logro del mismo grupo es la formación del Banco Popular Cruzavías, sistema de microcréditos para los vecinos del barrio, organización solidaria que no solo da soluciones económicas, sino que apoya este «proyecto de vida colectivo» («Los Cruzavías otorgarán créditos...»). El «banquito de los Cruza» es la implementación de una economía que no busca la acumulación de capital porque, además de que le es imposible hacerlo, su finalidad es alcanzar para la comunidad la posibilidad de una vida más digna. El Banco Popular Cruzavías ha apoyado la tarea de cambio social: las madres de los adolescentes involucrados en el teatro, al ver este aporte a la comunidad, han bajado la resistencia a que sus hijos estén en el grupo de teatro; los chicos estudiantes que tenían que trabajar simultáneamente a su estudio, ahora reciben becas que les permiten dedicarse a él, por ejemplo. Este proyecto está sustentado

Todo el activismo que realizan Los Cruzavías, tomando en sus manos áreas que las instituciones han dejado abandonadas, constituye un claro ejemplo del surgimiento de «lo político», que es aun más impactante si uno conoce lo que significa Ciudad Nueva. Como Arosteguy, su directora, la describe, en ella no hay gas natural, hay pocas cloacas y agua corriente solo en una parte de la ciudad. Hay solamente escuela primaria. Tampoco hay banco ni cabinas telefónicas. Y es el grupo mismo el que impulsa todas estas actividades (Arosteguy en Scher, 2010: 257).

La participación y el apoyo en reclamos de la ciudadanía respecto de las necesidades y los incumplimientos de las instituciones políticas también constituyen el desborde de lo teatral hacia otros campos. La irrupción de estos grupos en ámbitos no usuales, entre ellos en la política, causa el terror de lo diferente, son visualizados como una amenaza, como la intrusión de una alteridad en un universo con límites bien expresados y definidos, temor que se acrecienta notablemente cuando las peticiones tienen algún éxito.⁴⁷

Otro modo de intervención pública han sido las limpiezas de los parques o la pintada de murales con distintos motivos. Los grupos y los vecinos del barrio toman a cargo inscribir la memoria del lugar en el mural, recuperando de este modo una historia dejada de lado en las narraciones oficiales. El grupo de Pompeya lo hizo en marzo de 2008 y Matemurga convocó y realizó un mural en los muros de la escuela n.º 24 Andrés Ferreira con fragmentos de la historia de Villa Crespo, en 2009.

El grupo de teatro Catalinas Sur y el Circuito Cultural Barracas tienen innumerables lazos con sus barrios y han emprendido proyectos en conjunción con diversas organizaciones. Quizá la más impactante, en tanto involucra diferentes actores sociales, es la Red de Turismo Sostenible de la Boca y Barracas, que surgió en 2009.⁴⁸ Esta economía y sus principios son los que rigen también cuando se trata de la producción teatral: trabajo voluntario, mantenimiento del grupo sobre la base de aportaciones de sus miembros, donaciones, funciones gratuitas, clases y entrenamiento sin costo para los que lo deseen y circulación de conocimiento sin derechos de autor. Además, es importante, en lo relacio-

por la Dirección Nacional de Desarrollo Social Comunitario del Ministerio de Desarrollo Social de la Nación y es otro.

47 Un caso paradigmático de lo anterior es lo sucedido en 2008 con Los Cruzavías. Ante la masiva respuesta de los vecinos a la convocatoria para hacer el reclamo por la instalación del gas en el pueblo, con una protesta pacífica y teatral, su coordinadora sufre la expulsión de los lugares que ocupaba en niveles administrativos en la municipalidad.

48 La Red de Turismo es un colectivo que está integrado por 73 miembros de organizaciones sociales: comerciantes, artistas, microemprendedores y promotores culturales de estos tradicionales barrios del sur de la ciudad, que están agrupados para ofrecer una propuesta turística distinta al visitante del barrio. El principal objetivo de esta red es contribuir a la recuperación y el desarrollo socioeconómico de la Boca y Barracas. Los forman «organizaciones centenarias, emprendimientos gastronómicos de reciente origen, artistas que tienen sus talleres en los barrios, emprendimientos sociales, museos, teatros y comerciantes» (Circuito Cultural Barracas, «Quiénes somos»).

nado con la economía, la relativización de la propiedad privada y el rechazo a la competencia, como veremos más adelante. La subjetividad que se construye tampoco es aquella estandarizada de los sujetos consumidores, sino que por el contrario estos sujetos afirman su diferencia en tanto sus propuestas están fuertemente localizadas y sus sujetos territorializados.

En resumen, la praxis comunitaria teatral surgida en la Argentina a finales del siglo xx tiene fuertes implicaciones a múltiples niveles. Ellas se pueden resumir en la recuperación del poder y del control sobre sus barrios y sus vidas en un intento de retomar en sus manos las decisiones que afectan los diversos aspectos de su existencia. Señalaré a continuación algunas de sus características más sobresalientes:

1. Aunque los grupos se inician sin ningún apoyo del Estado, su presencia no está excluida. Está presente, aunque no en la primera instancia, en tanto se buscan subsidios, se hacen reclamos institucionales y se reconocen reglas de convivencia para el funcionamiento de los grupos.
2. La política partidista a la manera tradicional no es fundamental para la configuración de los grupos. Todo lo contrario, constituye un obstáculo; por ello ha sido desplazada para dar lugar a la emergencia de «lo político».
3. La presencia de «lo político» implica la aparición de nuevas prácticas y nuevos modos de acción que llevan implícita una filosofía de la acción que se expresa en el proceso y en el hacer comunitario.
4. La emergencia de «lo político» está estrechamente relacionada con la poética de la supervivencia en tanto se reafirman los sujetos que han permanecido olvidados, acallados y marginados, como sujetos sociales, políticos y creativos.
5. La apelación directa prescinde de las mediaciones virtuales o institucionales a los espectadores, vecinos y a la comunidad en general.
6. La implementación de nuevas prácticas y dispositivos políticos y económicos que no encajan en los conceptos y procedimientos neoliberales o liberales a los que tradicionalmente hemos estado acostumbrados.

Concluyendo, diremos que el surgimiento de «lo político» marca toda una nueva manera de resistencia caracterizada por la emergencia del cuerpo colectivo y del sujeto comunitario formado por aquellos que cedieron el poder a sus representantes. Junto a ello, la mirada de la biopolítica que afirma que cuando el poder toma como objeto la vida, entonces esta empieza a ser el conjunto de las funciones que resisten a la muerte. Por consiguiente, áreas como la salud, la higiene, los «estilos de vida», la vida y el cuerpo mismo se convierten, en vista de su politización, en campos de intervención y lucha política. Los grupos adquieren conciencia de la existencia de ciertos niveles de decisión interna; en los barrios aparece ese pequeño espacio decisional que rescata para sus integrantes una pequeña parte del poder entregado a las instituciones para resistir desde la vida. Sin embargo, siempre es un camino que se construye mientras se avanza hacia una meta imposible de alcanzar íntegramente.

En busca de la vida: una nueva subjetividad

*Su originalidad posiblemente haya radicado
en atreverse a descomponer sus destinos
de expulsión y/o empobrecimientos materiales,
simbólicos relacionales.*

Fernández, 2006: 301

Mediante la producción de una dialéctica que interrelaciona el nivel individual con la comunidad teatral y el contexto, los grupos causan la emergencia de una subjetividad sociopolítica que se aleja de aquella configurada por formas y categorías que han sedimentado históricamente. Esta nueva subjetividad no solo abre el camino para la construcción de individualidades identitarias, sino que posibilita un nuevo modo de entender lo «objetivo»: las normas, las instituciones, el espacio e incluso el posicionamiento de los individuos dentro del entorno social. Este modo de producir subjetividad en el hacer grupal teatral es coincidente, como muchos otros aspectos, con el proceso que Fernández observa en las asambleas populares surgidas en 2001:

La producción de subjetividad... engloba las acciones y las prácticas, los cuerpos y sus intensidades... se produce en el entre con otros [es]... un nudo de múltiples inscripciones deseantes, históricas, políticas, económicas, simbólicas, psíquicas, sexuales, etcétera [Es necesario pensar] la articulación entre los modos sociales de sujeción y su resto no sujetado (2006: 9).

Se establece entonces un espacio de experiencias comunes que es fundamental para el surgimiento de nuevas identidades fortalecidas ahora por el refuerzo grupal. La experiencia grupal que les permite pasar del lenguaje a la acción o del deseo a su realización modifica su entorno y sedimenta la formación de un sujeto colectivo que se posiciona de un modo nuevo frente a la realidad política e histórica.

En esta dialéctica social-individual que tiene lugar en los procesos de producción teatral aparece, directa o indirectamente, la pregunta por el obstáculo que impide que la sociedad sea lo que este sujeto colectivo desea. Es entonces el momento de «lo político» en tanto los grupos teatralizan aquello que previene o evita la existencia de la sociedad idealizada. Al mismo tiempo, esto genera los intentos de construir, en la organización del grupo y teatralmente, el objeto imposible: la sociedad ideal (Stavrakakis, 4). Esta se construye imaginariamente por oposición a lo sucedido en el pasado, al olvido y al maltrato de la historia. Así lo subraya la canción de *Oíd el grito* del Grupo de Teatro Comunitario de Boedo Antiguo cuando dice: «Que no duerma la memoria / Y recuerden lo que hemos sido / Que despierte la esperanza / Y armemos nuestro destino» (ms). Desde la memoria y la historia se intenta «armar» un futuro diferente. Igualmente, la canción final de *Gran baile. Parque Japonés* de la Murga de la Estación canta: «Brindemos por nuestros sueños / Brindemos por nuestra historia / No hay

futuro ni esperanza / Para un pueblo sin memoria» (ms). La última finalidad de los recuerdos enhebrados en las puestas es construir un futuro diferente; el vacío del presente los impulsa a inventar un porvenir y su praxis se encamina a lograrlo dentro de los marcos posibles que, si bien habilitan las acciones, al mismo tiempo las limitan.

En la crónica que hace Alejandra Arosteguy del primer encuentro de Los Cruzavías, para empezar la temporada de 2012, es también evidente lo anterior:

Seguimos llegando... nos juntamos para sentirnos seres habitados de maravillosa humanidad... La ronda pensó, charló y se rió. Porque cuando se mueve «la cabeza» pasa algo, pero cuando se mueven la cabeza y el cuerpo juntos, ahí sí que somos potentes. Ahí es cuando empezamos a sentir y caminar, de a poco, hacia este mundo nuevo que soñamos. Sabemos lo que queremos: no queremos ir detrás de nadie. Que entre tod@s [sic] decidamos y a conciencia. Sabiendo no solo elegir. También sabiendo qué opciones tenemos, conociendo, siendo parte de ellas (entrevista, 2003).

Esta búsqueda explícita de alternativas y de una existencia con un nuevo sentido —del barrio o ciudad, de sus pobladores y especialmente de los integrantes del grupo— está impulsada por la insistencia del ser social-sujeto colectivo que necesita no solo sobrevivir, sino vivir con sentido. En esta búsqueda, el grupo 79 promueve una ontología práctica, es decir, la búsqueda del ser social y su completitud, mediante la praxis socio-teatral. Cuando hablamos del «ser social», no nos referimos ni a una entidad metafísica universal, ni tampoco únicamente al hecho obvio de que los individuos sean producto de una red de relaciones sociales. Nos referimos al surgimiento de un sujeto colectivo con un modo de existencia en que él es agente activo de su propia historia, responsable de su propio destino individual y colectivo. A la vez, el concepto de «ser social» está vinculado a la praxis, pues para que ella tenga trascendencia y direccionalidad, tiene que tener también un alto nivel de conciencia.

El movimiento de teatro comunitario, en tanto favorece relaciones y un entorno en el que aparece una nueva subjetividad, propicia la aparición del ser social pues abre el campo en el que este se despliega. Esta praxis socio-teatral es la que permite su construcción, su afirmación, su sostenimiento y su acrecentamiento, mediante la recuperación de la fuerza y la dignidad. Los actores pueden decidir permanecer pasivos y ser parte de las operaciones globales de poder, o rebelarse y buscar un ámbito en el que la producción esté liberada del poder dentro de los márgenes posibles.

Hacia una ontología práctica

*Mire usted... podía cantar
y no me había dado cuenta.
Mire usted, ¡qué ganas que me vinieron
de golpe de hacer cosas!*

Ana. Matemurga

Me interesa ahora enfocarme en el vacío identitario y la búsqueda de su completitud en la acción teatral-comunitaria. El problema de la identidad se hace evidente en las afirmaciones de los miembros componentes de los grupos de teatro en las que descubrimos que o no se percibían como seres valiosos o se sentían invisibles para la sociedad.

Es interesante la narración que hace Diego Aroza, director de *Los Dardos de Rocha*, cuando se refiere a la identidad impuesta desde afuera que implica, por sí misma, un destino vital. Una vez etiquetados-identificados por el *statu quo* estos hombres y mujeres quedan unidos a un presente y un futuro al parecer incambiables. También se refiere al cambio que se produce en ese destino, cuando en el seno de las acciones del grupo y de forma interrelacionada, surge la subjetividad como proceso que posibilita la aparición de un sujeto social ubicado en el «entre», en el espacio vacío que deja la distancia entre la identidad adjudicada a ellos y la identidad de aquellos que se la imponen. En este espacio intermedio surgen nuevos sujetos sociales que en este proceso desarrollan sus capacidades.

Esta praxis y sus propuestas de cambios tienen la ventaja de obrar en el espacio escénico relativamente autónomo de los otros espacios sociales, y de jugar con los límites borrosos entre la realidad y la ficción. Además, la movilidad de la relación entre sentido y significado, que es uno de los artificios más usados en el teatro comunitario, facilita la desconstrucción de la identidad adjudicada y de la historia, y las estructuras sociohistóricas y lingüísticas que llevan inevitablemente la marca del modelo politicoeconómico hegemónico.

La primera y más importante característica del teatro comunitario, que constituye el primer ladrillo en esta tarea de transformación social, es la ruptura del aislamiento del mundo privado y la apertura hacia la comunidad y la comunicación. El saber transformador se adquiere en el hacer grupal, gracias a lo propiamente teatral y a la interacción social que esto genera. Ello da lugar a un espacio donde se desenvuelve el proceso de surgimiento de una nueva y distinta subjetividad.

Los grupos actúan más allá de las posibilidades hasta entonces familiares, producen transformaciones en tiempos muy cortos, tal como lo describe Lois Holtzman (2007: 292). La actividad consiste en la creación de zonas de

desarrollo próximo (ZDP),⁴⁹ que son procesos históricos-culturales con los que la gente transforma las totalidades (Newman y Holtzman, 1993-1996). El teatro comunitario no es un instrumento para el cambio en el sentido en que lo era, por ejemplo, el teatro de Augusto Boal en tanto no pretende impulsar a la acción mediante la escena. Sin embargo, es en su seno y en sus procesos teatrales y organizativos donde el cambio se produce.

El teatro como elemento de transformación social necesita fundamentalmente crear un entorno donde el sujeto pueda ser agente social activo, donde cada uno pueda «actuar» su vida, sus ideas y sus esperanzas. Los sujetos del teatro comunitario adquieren la capacidad de verse distintos y de afirmar su potencialidad para proponer algo diferente. Al respecto, en la entrevista grupal a Los Okupas del Andén en 2003, se produjo un diálogo que transcribo a continuación:

Okupa: Estamos todos en algo distinto que rompa con la estructura que nos quieren enchufar.

L. P. G.: ¿De qué estructura me hablas?

Okupa: Del individualismo, del adaptarse a las normas puestas no sabemos por quién, el mirar al otro como un ajeno y no el excluir gente, si no tenés plata, tenés coche, nos aleja y nos mete adentro de la casa. Acá me estoy deformando, cambiando la formación que he recibido en otro lado.

Se está hablando aquí de una transformación personal que implica «deformarse», es decir desechar la formación, la identidad recibida con anterioridad a la participación en el grupo. Se trata de la necesidad de transformarse, de adoptar formas de vida diferentes, de producir un nuevo sujeto que aparece en el «entre» la identidad impuesta por otros y la identidad de aquellos que la imponen. Aparece un nuevo sujeto social gracias a la producción de una subjetividad como proceso interrelacional.

Nos podemos preguntar entonces cómo se produce este cambio. Holtzman afirma que la continua actividad colectiva es la que constituye la performance del desarrollo, esta crea varios tipos de espacio donde «la gente» se convierte en *performers* activos de su propia vida (2007: 43). Este es el espacio del «existenciario» que, según Fernández, consiste en establecer situaciones más que en fundar instituciones; situaciones en las que se «inauguran otros modos territoriales de estar-hacer-habitar que configuran un tipo particular de prácticas y subjetivaciones»; situaciones-experiencias que dejan particulares marcas en quienes participan en ellas que no buscan acumular poder, sino multiplicar potencia (2007: 263).

49 Lo que Vygotsky llama «ZPD», o sea «zones of proximal development» (zonas de desarrollo próximo, ZDP), es la distancia entre el nivel de desarrollo alcanzado independientemente y el nivel de desarrollo potencial que se lleva a cabo bajo alguna guía o en colaboración con los compañeros más capaces (86). La propuesta de Newman considera varias zonas de desarrollo que se superponen dialécticamente y que son los espacios culturales creados. Las ZDP subrayan el carácter performativo, revolucionario, del desarrollo de la especie humana. Es la conversación performática culturalmente sancionada (Holtzman, 2007: 292-293).

El teatro comunitario no puede concebirse solo como un instrumento en tanto no es posible separarlo de sus resultados. Es más bien una ZDP performática, lingüística, teatral y comunitaria, pero inicialmente emocional. Sus integrantes no buscan probar una posición teórica, su comportamiento no se construye como el resultado de una intervención sociológica, antropológica o científica; es un cambio iniciado fundamentalmente en un nivel emocional. Es un acontecimiento generado en buena parte espontáneamente por el entusiasmo, aunque luego impulse un giro epistemológico en cuanto sus integrantes empiezan a tener formas de conocimiento y de comprensión no alcanzadas hasta el momento. En el teatro comunitario el proceso es a la vez herramienta-método y resultado-transformación, dos aspectos inseparables. Cada vez que el grupo vuelve a recorrer el camino de la producción se genera la construcción de algo diferente que va alcanzando progresivamente la compleja tarea de crear una nueva subjetividad. Solo una vez que se entiende esta simultaneidad que se da en el proceso de los dos aspectos: herramienta-método y resultado-transformación, podemos entender la dialéctica de la superación de los problemas de todo tipo —emocionales o de adaptación y marginación— y, al menos en parte, la superación de las limitaciones fijadas por el contexto económico, político y social institucional.

La transformación social que este movimiento teatral produce trasciende la crítica escénica; es un teatro profundamente de «lo político», puesto que no tiene que ver con la lucha por el poder ni se ubica dentro de las instituciones establecidas. Está fundado y proviene de la organización de aquellos que no aceptan los mitos, los roles establecidos o el estado precario de su mundo. El viaje fuera de lo «normal», que realizan sus integrantes en los ensayos y las funciones, es una compleja tarea de crear subjetividad en tanto facilita la apertura para la emergencia de nuevos sujetos sociales y la efectivización de virtualidades muchas veces ignoradas. La transformación se produce cada vez que se realiza la praxis teatral, cada vez que se vuelve a empezar el camino, con las reuniones organizativas, los ensayos y las funciones; en todas estas ocasiones el resultado crece simultáneamente con la práctica teatral. La dialéctica de transformación: herramienta-resultado-herramienta emerge sin solución de continuidad y, junto a ello, emoción-pensamiento-palabra-emoción. Estos elementos están inextricablemente conectados en un solo proceso, los cambios producidos impactan recíprocamente en todos los elementos involucrados, todo lo cual resulta en el proceso de transformación.

En esta actividad autorreflexiva y transformadora, la comprensión se alcanza mediante la actividad relacional propia del grupo. En el actuar y en la narrativa aparece la conciencia, fundamental para el alcance de la emancipación. Mediante el constante proceso creativo siempre abierto que incluye los aspectos performativo, narrativo y actoral, el grupo alcanza conocimiento cultural y performativo de los aspectos involucrados en su existencia y de la historia sin necesidad de explicaciones. Es posible que lo que transforma al grupo, su entorno y sus integrantes es principalmente el compartir y sentirse en comunidad, percibir que en esta actividad relacional renace una solidaridad social casi desaparecida y

la posibilidad de exteriorizar la expresividad también casi perdida, como hemos visto en los testimonios de sus integrantes.

Este teatro comunitario inventa otro modo de existencia, habita de un modo diferente la cotidianeidad; cultiva las relaciones sociales, descubre la solidaridad como arma de transformación personal y social, y propone construir identidades distintas de aquellas que la formación social les ha impuesto. El vecino-actor, al descubrir su capacidad de actuar y de integrar comunidades diversas, ejerce su libertad en aquellos espacios pequeños o grandes en los que le es posible hacerlo y logra paulatinamente la transformación.

Proceso comunitario y cambio

*Cuando nos ponemos un sombrero,
o nos pintamos un lunar...
parece que el mundo se nos abre.*

Lucía Cantero. *Los Cruzavías*

Fue un curso para aprender a vivir.

Manuel Buceta. *Los Cruzavías*

Todos ustedes me cambiaron la vida.

Ana Tisera. *Los Cruzavías*

Yo nací de nuevo

María Puyot. *Los Cruzavías*⁵⁰

Nos preguntamos por el proceso en que se produce la transformación de la que hablan sus integrantes. Newman en su teoría de la «terapia social» explica que el desarrollo humano se produce cuando nos convertimos en otro para ser nosotros mismos. Se trata de jugar a lo que no somos para convertirnos en lo que somos o, en este caso, en lo que queremos ser. Una vez que se acepta el juego, se revela la capacidad de crear que es también la capacidad performativa que todos tenemos en potencia. Superada la primera sorpresa, la alegría y la autoafirmación refuerzan estas capacidades recién descubiertas que crecen gradualmente en la continuidad de la práctica y se transfieren a otros ámbitos sociales. Esto se observa en la escena teatral donde los vecinos sin ninguna experiencia escénica actúan, cantan, contribuyen con ideas a las propuestas y van adquiriendo saberes y actualizando sus potencias, gracias a la libertad que les da el juego y la comunidad.⁵¹

50 Todas las citas de Los Cruzavías son tomadas de un cuestionario al que ellos enviaron respuestas por correo electrónico a la autora.

51 Esto sucede en el ámbito de un colectivo potenciado, pues «la participación en las acciones colectivas introduce nuevos referentes identitarios que dan cuenta de investimentos en acto —con otros, con nuevos otros— de sus percepciones de sí... [a lo que] el barrio agrega... pertenencia, filiación» (Fernández, 2006: 46).

Liliana Daviña, directora de La Murga de la Estación, se pregunta «¿Qué se entiende hoy por jugar?», según ella el juego ha sido estereotipado y el modo en que se lo ha manejado en esta sociedad «hace que el resultado parezca un golpe de suerte» y agrega:

Una cosa era el modo en que se cercenaba antes el juego de los adultos, al mirarlo como una cosa infantil. Otra cosa es la sociedad mediatizada que hace que todo el mundo entienda el juego como una gran fuerza competitiva entre individuos o grupos... El placer se ha desdibujado. Cuando, desde el teatro comunitario, queremos recuperarlo como puente básico de inclusión, nos encontramos con distintas retenciones... Cuando vamos mostrando la intencionalidad inofensiva que es jugar para divertirnos, nada más, y para prepararnos para actuar, la recepción suele cambiar (entrevista en Scher, 2010: 168).

Jugar-actuar se convierte en el modo de trasponer límites y transformarse, en la posibilidad de construir una realidad alternativa, tanto discursiva y teatral como social. Esto, de manera consciente o inconsciente, inicia el proceso de subjetivación. La subjetividad se produce en el acto teatral donde el proceso de subjetivación es la generación de una inteligencia y una afectividad colectiva, no una dimensión pre o extra sociohistórica (Fernández, 2006: 9).

En el movimiento de teatro comunitario los vecinos constatan la existencia de virtualidades antes negadas e impensadas que una vez descubiertas y desarrolladas los conducen a la construcción de un sujeto social colectivo, un «nosotros». Esto es, en última instancia, la lucha por la igualdad, por la apertura de la posibilidad de actuar no solo en el escenario, sino en la vida social y política de sus comunidades. Es el tratamiento del daño (Rancière, 2001) efectuado por el sistema y la historia que, marcándolos con una identificación impuesta, los ha marginado. Los vecinos, una vez lanzados a la aventura del teatro, al entrar en el personaje y actuar como él, repiten un discurso y toman una actitud vital que luego en muchos casos, y no siempre de manera consciente, trasladan a su vida. Se ven en el personaje como en un espejo y toman conciencia de que aquellos sujetos/personajes son similares a ellos y que responden también al imperativo fundamental del mantenimiento de la vida, la cultura y la civilización, y que también ellos luchan por el reconocimiento de los derechos negados. En esto consiste la emancipación. Se produce una «terapia social» en la que el ser humano se desarrolla y autoafirma.

Mediante el juego, los integrantes de los grupos descubren que son mucho más que lo que la identidad conferida les adjudica. Se produce entonces una ruptura de los límites impuestos por los roles sociales (profesores, contadores, estudiantes, amas de casa, cuidadores de estacionamientos, estudiantes) y descubren que ellos tienen la capacidad de crear, decir y realizar actividades fuera de los bordes impuestos por su cotidianidad. Los jóvenes estudiantes de Los Cruzavías se convierten en fotógrafos y periodistas con su propia producción; en todos los grupos las amas de casa cantan, bailan y actúan en el espacio público, al mismo tiempo que se alejan del espacio «privado del hogar» y de los roles de ama

de casa, los integrantes de Matemurga se convierten en «pintores» para hacer un mural en Villacrespo.

Convertidos en «otros» primero en el escenario y luego fuera de él, los vecinos pueden expresar críticas y deseos imposibles de manifestar en otras circunstancias. Los vecinos-actores descubren que *actuando* pueden ser más. Es en el proceso organizativo y de creación teatral de los grupos donde se abre el espacio para una nueva subjetividad. La experiencia grupal comunitaria crea un nuevo espacio para la aparición del proceso de subjetivación. Por esto, a estas experiencias autogestivas Fernández las llama «experienciaros» en tanto espacios permanentes de producción de subjetividad (2006: 12). Esto sucede a pesar de que viven en medio de una gran contradicción. Muchos de ellos, si no todos, trabajan en empresas, negocios o instituciones que siguen el modelo empresarial; se encuentran divididos entre el espacio teatral de los deseos y las utopías y una cotidianeidad sujeta a las normas, los ritmos y las exigencias de una sociedad permeada por la política con sus normas institucionales y jerárquicas que reglan inevitablemente no solo las empresas y los negocios, sino también la vida privada de sus integrantes y que va en contra de lo que este sujeto colectivo plantea. La ficción escénica en muchos casos evidencia esta tensión entre el sistema institucionalizado y el nosotros que ahora se expresa. «El cuartetazo», canción que forma parte de *El fulgor argentino, club barrial y deportivo*, del grupo Catalinas Sur, sirve como ilustración de lo anterior cuando dice: «El pueblo ya no tiene más / tiempo para esperar. / El hambre y el desempleo / crecen al globalizar», y luego: «Con la moral y el orden / no hacemos un carajo. / Mejor nos dan trabajo / tenemos que comer». La moral y el orden institucional (policial) ahora no son suficientes, por ello la canción anuncia su rebelión pues ya no es posible seguir esperando. Por otra parte, aunque la organización y el proceso creativo y formativo de los grupos es anticapitalista, ellos reclaman el trabajo remunerado sin el cual no pueden sobrevivir dentro del sistema en el que están insertados. La fuerza de trabajo tal como la biopolítica lo ha planteado es inversa a la vida de la que el sistema se apropia al reglamentar los cuerpos, base y origen de la fuerza de trabajo como potencia.

Esta nueva subjetividad social no queda encerrada en el ámbito escénico, sino que empieza a actuar en espacios comunitarios variados. Como hemos visto, el desborde de lo político se concreta en los acuerdos y las tareas realizadas en la comunidad muchas veces en conjunto con otras organizaciones no gubernamentales. A diferencia de lo que sucede en el planeamiento político institucional, estas acciones comunitarias que reconfiguran su comprensión de la realidad no tienen una finalidad planificada ni se sabe cuál será su resultado a largo plazo, aunque por ahora se pueden ver resultados concretos en el impacto en los vecindarios y en los vecinos.

Mediante el juego y la adopción de roles que permiten a los vecinos convertirse en «otros», la escena del teatro comunitario desafía las imágenes identitarias interiorizadas y las identificaciones que han sido adjudicadas a sus

integrantes a través del tiempo por los discursos culturales, políticos e ideológicos. Estas imágenes han establecido su «ser» dentro del orden social y han circunscripto sus roles y sus capacidades dentro de ciertos límites bien marcados. Sus roles sociales han implicado una serie de obligaciones inamovibles que tienen prioridad respecto de cualquier otra actividad social, política o cultural. Estos roles perfectamente delineados en la sociedad, especialmente los relacionados con el empleo, dan al individuo un estatus social, pero, a la vez, constriñen su tiempo y su disponibilidad para actividades alternativas que favorecen un desarrollo personal más elevado. Al respecto, es interesante ver las expresiones que surgieron en las entrevistas hechas al grupo de Los Okupas del Andén en 2003; ellos hablan de liberarse de las «armaduras», del «encasillamiento» en el que estaban, de la fe acrítica de lo que afirman los noticiarios de la televisión y la prensa, de haber conseguido «desenchufarse» de la estructura que les habían impuesto.

Muchos integrantes de estos grupos de teatro comunitario superan la sensación de alienación al sentirse otra vez reconectados consigo mismo, y con la sociedad, y adquieren una imagen de sí mismos reconstruida en la praxis comunitaria en el proceso de construir un nuevo sujeto social. Descubren y fortalecen su subjetividad cuando se juntan al grupo teatral que en muchos casos les devuelve la imagen reintegrada gracias a la posibilidad de un crecimiento personal inesperado y sorpresivo, y de un nuevo vínculo social y ciudadano. Además gracias a la acogida del público, a la recepción e intercambio con sus compañeros en ensayos y reuniones y al reconocimiento que se les devuelve desde la radio, la prensa o la televisión, construyen la imagen de un sujeto integrado y valorizado perteneciente ahora a la sociedad. Al final, el grupo descubre que la construcción discursiva-teatral es alcanzable y que la acción comunitaria está disponible para realizar el proceso de subjetivación que les posibilita el alcance de derechos y metas antes inaccesibles.

Bibliografía

- ABÈLÈSS, MARC. *Política de la supervivencia*. Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- AGAMBEN, GIORGIO. «La inmanencia absoluta», en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, GABRIEL GIORGI y FERMÍN RODRÍGUEZ, Comps. 2009.
- AROSTEGUY, ALEJANDRA, documento enviado a la autora, 18/7/2010, agosto de 2005. Correo electrónico.
- entrevista personal, 10/7/2007.
- entrevista personal, 2012.
- BIANCHI, ADHEMAR, entrevistas personales, la Boca, Buenos Aires, 12/7/2005 y 11/8/2006.
- Circuito Cultural Barracas, «Quiénes somos», *Red Boca Barracas*, la Boca, Barracas, Turismo Sostenible, 2012. <<http://redbocabarracas.org.ar/pagina-quienes-somos>>.
- DAVIÑO, LILIANA, entrevista personal, agosto de 2006.
- DE LA CRUZ, MANUEL FRANCISCO. «La reformulación del Estado y la apertura de nuevos espacios de participación ciudadano. Sistema de Portales profesionales», 18/8/2003. <<http://www.gobernabilidad.cl/modules.php?name=News&file=print&sid=180>>. Consultado el 18/8/2007.
- DE MARTINO, GEORGE. *Global Economy, Global Justice. Theoretical Objections and Policy Alternatives to Neoliberalism*. Londres y Nueva York: Routledge, 2000.
- FERNÁNDEZ, ANA MARÍA. *Política y subjetividad*. Buenos Aires: Biblos, 2006.
- FOUCAULT, MICHEL. *Hermenéutica del sujeto*, Fernando Álvarez-Uría, Trad. La Plata: Altamira, 1997.
- «La vida: la experiencia y la ciencia», en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, GABRIEL GIORGI y FERMÍN RODRÍGUEZ, Comps. 2009.
- HAYES, MABEL. «Cuestionario sobre el teatro comunitario», mensaje a la autora. 1/4/2011. Correo electrónico.
- HOLTZMAN, LOIS. *Performing Psychology: A Postmodern Culture of the Mind*. Nueva York: Routledge, 2007.
- NEGRI, ANTONIO. «El monstruo político. Vida desnuda y potencia», en *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez, Comps. 2009.
- NEWMAN, FRED. *Performing Psychology: A Postmodern Culture of the Mind*. Londres: Routledge, 1999.
- y Holtzman, Lois. *End of Knowing*. Nueva York: Routledge, 1997.
- PANAGIA, DAVID. «Ceci n'est pas un argument: An Introduction to the Ten Theses», *Theory and Event*, vol. 5, año 2, n.º 3, 2001. <http://use.jhu.edu/ezp/pasadena.edu/theory_and_event/v005/5.3panagia.html> (Consultado en febrero de 2003).
- PROAÑO GÓMEZ, Lola. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2013.
- *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. Irvine: Gestos. Universidad de California, 2007.
- «QUIÉNES SOMOS», centro cultural, 2009. Estación Provincial de La Plata. 2011. <http://www.estacionprovincial.com.ar/01_ccultural/quienes_somos.html>.
- RANCIÈRE, JACQUES. «Ten theses on politics», *Theory and Event*, n.º 3, año 5, 2001. <http://muse.jhu.edu/journals/theory_and_event/toc/archive.html#53>. Consultado en noviembre de 2003.

SCHER, EDITH. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro, 2010.

TALENTO, RICARDO, entrevistas personales, Barracas, Buenos Aires, agosto de 2004 y de 2005, julio de 2006 y febrero de 2009.

ZICARELLI, RAFAEL, entrevista personal, agosto de 2004 y de 2006.

Entre la clandestinidad y la ostentación: Estrategias del activismo teatral bajo dictadura en Argentina⁵²

LORENA VERZERO

Conicet, Universidad de Buenos Aires

Las memorias que la sociedad argentina ha construido respecto del golpe de estado del 24 de marzo de 1976 y de la dictadura que se inició ese día han delineado una fractura total e infranqueable con el tiempo inmediatamente anterior. En los últimos años, los estudios sobre la dictadura en sus diferentes aspectos —artístico, cultural, económico, político, etcétera— han cobrado vigor y, desde nuevos posicionamientos, se ha comenzado a pensar en la posibilidad de hallar algunas continuidades entre los años anteriores y los años de la dictadura. Efectiva e indudablemente, la instalación de un régimen de facto significó una ruptura en las prácticas, los discursos y los sentidos sociales producidos. Sin embargo, mi hipótesis sostiene que ese quiebre no ha podido darse sin fisuras. Y es sobre esas fisuras que me interesa indagar.

En ese sentido, en un artículo anterior (Verzero, 2013a) he comenzado a estudiar algunas posibles continuidades en materia estética que se prolongaron a través del quiebre en todos los órdenes que significó la dictadura. Allí analizo en profundidad algunas continuidades en materia de lenguajes teatrales, observando refuncionalizaciones y cambios de sentido en algunos casos particulares y confirmo que existen correlatos entre teorías y prácticas teatrales implementadas por colectivos de teatro militante (1966/1969-1974/1976)⁵³ y por el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT, 1977-1982), entre otros grupos, así como también, disrupciones en lo concerniente a ciertas prácticas sociales. En lo que a estas prácticas se refiere, la asociación en colectivos y la vida en comunidad se continúan, aunque las motivaciones y fines suelen ser diferentes; y el amor libre o el uso de drogas, difundidos entre sectores de jóvenes en los sesenta y desestimados desde la doxa de la militancia política de los primeros setenta, se recuperan en el TIT y en otros grupos como búsqueda de libertades durante la dictadura.

Además, es posible pensar la exploración estética del TIT en la línea de Jerzy Grotowsky, Eugenio Barba o el Living Theater, cuyas propuestas ya habían

52 Una versión del presente capítulo ha sido presentada en las IV Jornadas Internacionales y IV Nacionales de Historia, Arte y Política, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Unicen), Tandil, 20 al 28 de setiembre de 2013.

53 He realizado una historización y análisis de lo que defino como «teatro militante» en Verzero, 2013b.

sido apropiadas por el sector de colectivos militantes más vinculado con la modernización estética (Once al Sur, por ejemplo) o relacionado con la izquierda trotskista (Libre Teatro Libre [LTL], entre ellos). Ha sido posible comprobar, entonces, cómo estas y otras prácticas se cargan de sentidos distintos al ser desarrolladas antes o durante la dictadura.⁵⁴

En otro artículo de reciente realización (Verzero, 2013a) avancé en algunas indagaciones sobre dos de las esferas más atacadas por el poder dictatorial: las relaciones con el cuerpo y la ocupación del espacio público. Allí analizo los modos de creación y relaciones entre los cuerpos, experiencias de intervención realizadas en la calle y sus posibles significaciones en el contexto cultural y político. Entre otras problemáticas neurálgicas para el campo teatral, relaciono ciertas experiencias del TIT con el ciclo de Teatro Abierto 1981 y propongo algunas hipótesis que iluminan la necesidad de hacer una relectura de este ciclo.⁵⁵

Me interesa incorporar a la discusión las experiencias de la Escuela de Mimo Contemporáneo (EMC) y de Teatro Participativo encabezadas por Alberto Sava, y el trabajo de Ángel Elizondo con la Compañía de Mimo, así como también, ahondar en el ciclo de Teatro Abierto 1981 desde un enfoque que pone en perspectiva las estrategias y los modos de acción implementados para evadir la represión y la persecución, y enfrentar los mecanismos de censura en distintos momentos de la dictadura.

Estas reflexiones tienen por finalidad comenzar a trazar un mapa del campo teatral y de sus cambios durante la dictadura, contemplando prácticas performativas y acciones de intervención que no han sido consideradas ni reconstruidas hasta el momento.

Teatro invisible: Ocultarse en espacios públicos

En 1971 Alberto Sava funda la EMC, con la finalidad de generar un espacio para la investigación y la experiencia del mimo y el teatro. Tempranamente, en 1972, el grupo redacta un documento interno que funciona como un manifiesto en el que se exponen los conceptos centrales que orientan el trabajo, entre ellos: «Debemos modificar totalmente los conceptos y formas de enseñanza y realización del Mimo y que también alcancen a las estructuras del Teatro» («Qué es lo que pretendemos en la Escuela de Mimo Contemporáneo», en Sava, 2006: 13).

La EMC funcionó en la Facultad de Medicina de la Universidad de Buenos Aires (UBA) hasta 1974, cuando el gobierno de María Estela Martínez de Perón tomó el control de las universidades. La *Escuela* de Mimo Contemporáneo

54 Una primera versión de ese estudio ha sido presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti (Verzero, 2012b).

55 Estos avances dialogan con los de Ana Longoni (2012a, 2012b) y Malena La Rocca (2012), con quienes compartimos un trabajo colectivo en el marco de una investigación de amplio alcance coordinada por la primera de ellas.

—como su nombre lo indica— funcionaba a partir de una concepción pedagógica: los asistentes se nucleaban en torno al rol de coordinador de Alberto Sava, asistían a talleres impartidos por él y elaboraban juntos las propuestas artísticas. Los talleristas eran alumnos de distintas carreras de grado de la UBA. El colectivo no tenía integrantes estables, sino que estos variaron con el tiempo y la figura de Sava funcionó siempre como congregadora. «La gente no aceptaba fácilmente este tipo de experiencias de teatro participativo y sobre todo en épocas de dictadura —explica Sava en una entrevista personal. Era bien difícil construir un grupo estable».⁵⁶ La autoría de las acciones, sin embargo, no es atribuible a una o a algunas personas, sino que eran realizadas por el grupo, que se inscribía de esta manera en la línea de la creación colectiva de la época.

A pesar de que su coordinador o los integrantes tuvieran militancia política, la EMC (luego Mimo-Teatro Participativo) no respondía a agrupaciones ni a partidos políticos orgánicamente, aunque integrará algunos espacios organizados por el Partido Socialista de los Trabajadores (PST), donde Sava militó desde 1972-1973. Y a partir de 1982, el grupo participará del Frente de Artistas del Movimiento al Socialismo (MAS).

El trabajo de la ECM tuvo su continuidad directa en la idea de un «teatro participativo», que Sava desarrolló ya a partir de 1973, basado en la triple ruptura del espacio, del texto dramático como base del hecho teatral y de la noción tradicional de espectador.

Esta búsqueda involucra, en primera instancia, la concepción del cuerpo como elemento de comunicación, experimentando plenamente en el espacio, que no es ya concebido como espacio escénico, sino que se trata de espacios «reales», es decir, espacios sociales intervenidos momentáneamente por un acontecimiento escénico.

El punto de partida de este proceso se origina en la experiencia de Sava en el grupo de Ángel Elizondo. Entre 1964-1965 y 1969, Sava se había formado en mimo con Ángel Elizondo y había participado de sus espectáculos. Las bases del trabajo con la EMC partirán de la vivencia y la conceptualización del cuerpo que tomó de aquellas experiencias: en las prácticas mimadas, el cuerpo es herramienta de expresión y comunicación, y permite además proyectar la experiencia artística en un espacio real. Según explica Sava (2006: 60), Elizondo fue el introductor del mimo moderno en Argentina. Esta forma moderna se distancia de la anterior, el mimo clásico, en la utilización del cuerpo en su condición normal y no estilizada, en la inclusión de la palabra y en la realización de obras de larga duración en lugar de *sketches*. El trabajo de Sava parte de estas experiencias e irá incorporando técnicas del mimo contemporáneo y del mimo experimental, que pondrá en contacto con técnicas teatrales. En última instancia, el mimo contemporáneo y el teatro participativo avanzan hacia el quiebre de la representación.

56 Entrevista con Alberto Sava realizada por Ana Longoni y Lorena Verzero, Buenos Aires, 18/6/2013. Inédita.

En las prácticas de mimo contemporáneo y teatro participativo, el espacio «real» es intervenido por los cuerpos de los actores/*performers* y también por los cuerpos del público, que ya no solo especta, sino que participa durante toda la acción. Así lo define Sava en la entrevista: «Y el público en vez de ser espectador que sea participante, pero no en un momento dado romper la cuarta pared, te hago participar y yo sigo con mi historia, sino cómo involucrarlo permanentemente en el proceso creador».

En muchos de estos aspectos, el Mimo-Teatro Participativo se acerca a las experiencias de «teatro invisible» definido y practicado por Augusto Boal también entre 1971 y 1974 en Argentina. Existen, sin embargo, algunas distancias conceptuales que llevan a diferentes modos de intervenir teatralmente en lo social-político.

Como el Mimo-Teatro Participativo, el teatro invisible propone una ruptura total de las convenciones teatrales. Consiste en la presentación en un espacio real (tren, restaurante, *hall* de un teatro, etcétera) de una situación teatral delimitada previamente, en la que los actores provocan una situación conflictiva sin revelar su identidad actoral, suscitando la reacción del público, de manera que este, sin ser consciente de ello, se transforma en actor, participa de una reflexión de índole social y retorna a su vida cotidiana con un *plus* a partir del cual podría generar cambios.

Augusto Boal (1980: 48-49) subraya la distinción entre esta forma teatral y otras, como el *happening* o el teatro de guerrilla. A diferencia del *happening*, «donde todo puede ocurrir, anárquicamente [...], el teatro invisible utiliza un tipo de guión, una estructura conflictiva, [...] pretende ser una organización en términos sensoriales de un determinado conocimiento de la realidad. El teatro invisible tiene ideología» (Boal, 1982: 92-93). En las formas teatrales que Boal considera «no-institucionalizadas», como el *happening*,⁵⁷ el ritual teatral es, de una u otra manera, sostenido: a través de la escenografía, de la dicotomía actor-espectador, de la sala teatral como espacio de representación, etcétera. Sin embargo, todo esto es abolido en el teatro invisible.

57 Boal puso por escrito algunas consideraciones provenientes de experiencias anteriores en 1974 y *Teatro del Oprimido* se publica en 1978. En esos escritos se refería al *happening* como forma artística «no-institucionalizada». Dicha valoración se efectúa una década después del desarrollo de las innovaciones de vanguardia en Latinoamérica, y aparece como un gesto frecuente desde el compromiso artístico que se propone metas político-ideológicas. En este caso, o bien no se otorga a las experiencias de vanguardia la trascendencia que tuvieron (legitimación e, incluso, institucionalización mediante), o bien se otorga a la idea de institucionalización una valoración que limita la posibilidad de institucionalización a cierto tipo de arte, del cual no participarían las experiencias de vanguardia (lo que implica la asunción de dicha posibilidad de institucionalización como algo positivo). Cualquiera fuera el caso, estamos frente a una concepción del hecho artístico que condice con las posiciones representadas en la figura del realismo como forma estética capaz de operar cambios sobre lo social-político. La afirmación de que «[a diferencia del *happening*] el teatro invisible tiene ideología», se basa en una definición de «ideología» como sinónimo de posicionamiento político e, incluso, de un posicionamiento político de izquierda.

Este es «el primer grado de la liberación del espectador. El espectador no tiene consciencia de serlo. Es cierto... Pero se convierte en actor» (Boal, 1980: 234). Boal reconoce este desconocimiento por parte del espectador-actor de estar formando parte de un hecho artístico como una limitación del teatro invisible. Sin embargo, no duda de su conceptualización como acontecimiento teatral ni de su eficacia como arma revolucionaria.

Sava no llegó a ver trabajos de Boal en los años setenta, pero tuvo acceso a algunos talleres que el brasileño dictó en la Facultad de Ingeniería de la UBA en 1970-1971, y ha sido lector de sus libros y ensayos.

Por su parte, Sava caracteriza la participación del público en consciente y no consciente, es decir, un espectador que sabe con anticipación que va a participar de un hecho escénico o que no lo sabe. En este último caso, puede enterarse durante la experiencia que eso que está ocurriendo es un hecho artístico, o no enterarse nunca. Este último caso es el del teatro invisible. Aquí el espectador nunca sabrá que participó de un hecho teatral. Los grupos coordinados por Sava practicaron teatro invisible en los años setenta como entrenamiento e investigación, pero a la hora de los montajes, optaron por alguno de los modos de hacer saber al público que será o está siendo parte de un hecho teatral. Así lo expresa en la entrevista:

No es lo mismo tu entrenamiento ante el público que sabe o no que está participando. Los obstáculos que se te presentan son totalmente distintos. La actitud del público que está indefenso o a la defensiva te requiere de una exigencia completamente distinta. Entonces, a nivel de entrenamiento es necesario, hago mucho de entrenamiento físico, sensitivo de la gente que no sabe que está participando. Pero me gusta más que la gente sepa que está participando, de qué, no importa, pero que sepa que va a participar.

Entre 1977 y 1979, el grupo coordinado por Sava realizó entrenamientos e investigación con teatro invisible en los subterráneos de Buenos Aires (Sava, 2006: 147-151). Luego de un análisis de los distintos espacios de transporte público, concluyeron que en el subterráneo era en el que se daba una mayor incomunicación. Realizaron, entonces, estas experiencias con el objetivo de transformar ese tipo de vínculo en comunicación y participación de los pasajeros.

La intervención se desarrollaba de la siguiente manera: en la estación Florida subía un grupo y, entre ellos, una mujer vestida de novia que repartía flores de su ramo a los pasajeros. A lo largo del trayecto hacia la siguiente estación (Uruguay), se generaba la expectativa por la aparición del novio. En Uruguay, en medio de un bullicio proveniente del andén, el novio subía por la puerta delantera del vagón acompañado por un grupo de personas. La novia se encontraba en el otro extremo del vagón, por lo que ambos corrían para besarse en el centro. Se producía un festejo, les tiraban arroz y papelitos, un fotógrafo les sacaba fotos. Al grito de «¡Que bailen los novios!», unos miembros del grupo comenzaban a tocar la guitarra, un acordeón a piano y panderetas. Los novios bailaban y sacaban a

bailar a los pasajeros. Se repartían bombones, flores y caramelos. La mayoría de los pasajeros se integraba a la fiesta. El grupo bajaba del subterráneo en la última estación, festejando hasta salir a la calle.

El encuentro, la alegría y la fiesta lograban quebrar el miedo y la desconfianza generados por la dictadura.

En un contexto social y político muy distinto, en 1971 y 1972, cuando la concientización para el cambio social y las expectativas de transformación política estaban en ebullición, el grupo Machete, coordinado por Boal, había realizado experiencias análogas en cuanto a las técnicas implementadas y afines en cuanto al espacio elegido: el ferrocarril Sarmiento. Aquí no se trataba de desbloquear la incomunicación naturalizada entre los pasajeros, sino de activar en ellos la lucha por la reivindicación de mejores condiciones de vida.

La protagonista de estas experiencias era Bárbara Ramírez, que está desaparecida. Ella encarnaba a una embarazada. Buscaban vagones llenos y la experiencia comenzaba con la entrada de la actriz. Se provocaba a los pasajeros a partir de la situación de que nadie le daba el asiento a una mujer embarazada. Otros integrantes del grupo, que se encontraban dispersos por el vagón, se sumaban en voz alta e instalaban un verosímil de discusión. Mientras tanto, la actriz solía sentarse y comenzaba a contar su situación personal referida a un despido laboral. Así, en cuatro o cinco puntos del vagón, se generaba una discusión a partir de esta problemática social y, cuando el debate crecía, los integrantes de Machete promovían la formulación de soluciones. Luego, se levantaban, se presentaban como grupo Machete, aclaraban qué es lo que se había vivenciado y cuáles eran sus objetivos, y se bajaban del tren.

De la misma manera, el grupo Machete llevó adelante experiencias similares en otros tipos de espacios públicos (calles, colas, etcétera). La idea de base consistía en interrumpir el desenvolvimiento cotidiano de un espacio público con un trabajo de agitación social.

Además de que en los hechos teatrales el teatro participativo prefiere trabajar con un público «consciente» (según lo define Sava, 2006: 129), la diferencia substancial con el teatro invisible es que, mientras que este se desarrolla en el ámbito de la representación, en el terreno de la referencialidad mimética, el trabajo encabezado por Sava busca alcanzar la no-representación, como forma estética de construir significaciones, pero también como estrategia para evitar la persecución y la censura.

Hechos escénicos en espacios privados

La obturación que significó vivir bajo la dictadura hizo que los años más duros del régimen fueran un período especial para cualquier tipo de trabajo «invisible». Así, además de la puesta en práctica de un teatro invisible, se desarrollaron otras estrategias de ocultamiento. Ángel Elizondo, por ejemplo, hizo teatro en casas particulares donde era necesaria una contraseña para entrar, el TIT realizó montajes

en casonas que alquilaba y la difusión se hacía de boca en boca, y así también, tuvo lugar el «arte correo»,⁵⁸ entre otras expresiones subterráneas.

Fue en 1979 y 1980 que Elizondo realizó el espectáculo *Periberta* en casas particulares de manera clandestina. Sus obras sufrieron la censura en varias oportunidades, fundamentalmente por el uso del desnudo. Tal es el caso de *La leyenda del Kakuy* (1978), que fue prohibida un mes después de su estreno, o *Apocalipsis, según otros* (1980), que se daba en el Teatro El Picadero y que dos años después fue llevada en gira a Alemania.

Nacido en Rosario, entre 1954 y 1957 Elizondo vivió en Buenos Aires, donde participó como actor del estreno de la famosa obra *El herrero y el diablo*, de Juan Carlos Gené, con dirección de Roberto Durán y José María Gutiérrez, en el Teatro de la Luna, 1955. Fue parte del elenco de *Señores y señoras del tiempo de antes*, de Gené y Eduardo Fasulo, con dirección de Gené, en diversas salas de Capital Federal con el auspicio de la Municipalidad de Buenos Aires durante el verano de 1956-1957. Trabajó también bajo la dirección de Carlos Gandolfo y E. López Pertierra en *Tango*, de Rodolfo Kusch, que se estrenó en agosto de 1957 en el Teatro La Máscara.

El alejamiento de una tradición estética ligada a las expresiones realistas se produjo a partir de su estadía en París entre 1957 y 1964, donde estudió mimo, pantomima y expresión corporal con Etienne Decroux y Jaques Lecoq, integró la compañía del primero y dirigió algunas obras. Una vez en Buenos Aires, fundó la Escuela Argentina de Mimo, Pantomima, Expresión y Comunicación Corporal. El 8 de setiembre de 1973 se fundó la Asociación Argentina de Mimo, de la cual Elizondo y Sava son socios fundadores, y este último fue su presidente hasta 2003. En 1974 Elizondo, Sava y Carlos Palacios dirigieron el 2.º Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, que tuvo lugar en el Teatro Municipal General San Martín. Sava ha sido creador y director de ese congreso y festival en las diez ediciones que se dieron entre 1973 y 2003.

El trabajo con el desnudo en la Compañía de Mimo que dirigía Elizondo no tenía que ver con una simple provocación vaciada de sentido, sino con un intenso trabajo corporal. En respuesta a cuestionamientos acerca del desnudo en *La leyenda del Kakuy*, la compañía sacó un escrito argumentando las motivaciones estéticas. El cuerpo, dicen, es para el actor como el violín para el violinista; es su herramienta de expresión. Es, además, bello y expresa belleza. Su implementación en *Kakuy* remitía a lo universal y les permitía evitar el folklorismo. En el mismo año, la revista *Propuesta* publicó una entrevista a Elizondo (1978), quien respecto de este tema explica:

Los actores deben estar perdiendo entre un 20 y un 30% de su rendimiento al trabajar desnudos, esto te dará una idea de que el problema aún no está resuelto. El otro día hice una experiencia, hicimos lo mismo vestidos y la entrega aumentaba. Esto sirve para darse cuenta que hay que atacar el problema a fondo, de entrada, de ahí que nosotros hicimos todo un trabajo previo. Todo fue manejado

58 Sobre «arte correo», véase Davis *et al.*, 2013.

con ejercicios a través de la vista y el tacto para un reconocimiento adecuado. Esto nos permitió manejarnos de una manera más natural, sin mayores desviaciones desde un punto de vista exterior. Evidentemente también hay una cosa que es mucho más difícil y que tratamos de solucionar y es la problemática de uno mismo, con el cuerpo y el desnudo. Si bien no está todo resuelto, se hizo lo que se pudo. Además, el arte no tiene por qué ser perfecto, sobre todo en lo que hace a abrir caminos y de buscar cosas nuevas (Elizondo, 1978: 17).

En este sentido, las rupturas provocadas por la compañía de Elizondo tenían más que ver con exploraciones estéticas que con acciones políticas. La eficacia de su acción se sitúa en el plano de *lo político*, en la constante búsqueda de ruptura de las normas coercitivas que impedían el desarrollo de nuevos lenguajes escénicos.

El TIT, por su parte, ofreció varios de sus montajes en casonas que alquilaba específicamente para los ensayos y sus experiencias con público. Tal como ocurría con la compañía de Elizondo, indudablemente, resultaba necesario camuflarse para poder realizar el tipo de trabajo experimental, físico, despojado, no mimético que les interesaba. Al riesgo que implicaba realizar experimentación formal (y, además, experimentación inscripta en el cuerpo), el TIT sumaba el riesgo que implicaba la participación política de sus miembros en el PST, que estaba clandestino.

El TIT tenía una política de apertura a partir de la cual podían incorporarse nuevos integrantes constantemente y estos no necesariamente tenían que tener formación teatral previa ni ser miembros del partido. De hecho, el espacio colectivo funcionaba como modo de atraer gente a ambas filas, a la partidaria y a la artística. Tal es así, que este grupo llegó a tener entre setenta y cien integrantes de manera permanente y otro tanto cuya participación era esporádica. Para lograr reunir a toda esa gente bajo una situación de estado de sitio, el trabajo en espacios privados a puerta cerrada resultaba una estrategia productiva. La herramienta de difusión era el boca a boca.

Los hechos teatrales del TIT, además, se desarrollaban solo una vez (en el mejor de los casos), lo que reforzaba la necesidad de que los canales de la información fueran precisos. La información circulaba entre un grupo de conocedores, que volvían o no para el próximo montaje, pero que pertenecían a un sector social restringido: eran jóvenes, con voluntad de vivir nuevas experiencias, de arriesgarse a crear espacios ocultos de libertad.

A lo largo de su existencia, el grupo transitó por diferentes espacios, que eran alquilados por hora como salas de ensayo: cuando su líder, Juan Uviedo, cayó preso a menos de un año de constituido el grupo, en 1978, el TIT tenía asiento en una casona ubicada en la de Av. de los Incas y Forest. El trabajo se continuó en tres grupos, coordinados por Marta Cocco (Marta Galí), el Gallego (Rubén Santillán) y Ricardo Chiari (Ricardo D'Apice), y cada grupo adoptó una línea estética. En enero de 1980 salieron hacia Brasil y la última sala que ocuparon antes del viaje fue una casona en Av. Córdoba 2081. Allí ensayaban,

los sábados realizaban proyecciones cinematográficas, y allí también circulaba clandestinamente la prensa del PST y podía llegar a realizarse alguna reunión de célula del partido. En ese momento, el grupo de Ricardo hace un primer viaje a Brasil y varios de sus integrantes se quedan a vivir allí, en una casa comunitaria. Los que permanecen en Buenos Aires no pueden sostener el alquiler de la casona y se movilizan hacia otro sitio. Alquilan, entonces, otra casona, ubicada en San Juan 2851. Para hacer salas de ensayo más amplias, demolieron paredes de algunas habitaciones, lo que les trajo serios problemas con el dueño del lugar. Ese espacio lo perdieron en 1981.

Abolir la representación

Como objetivo final de las búsquedas estético-políticas de Mimo-Teatro Participativo que coordinaba Sava, se encuentra la abolición de las formas representativas. En las propuestas que consiguen llegar a ese lugar no-representacional, no hay una diégesis, sino que la acción transcurre de acuerdo con una serie de pautas predeterminadas, con un cierto grado de incertidumbre, que está dado por la libre participación de todos los presentes. Por un lado, entonces, todos los espectadores se convierten en actores en todo momento. En tanto están viviendo la experiencia, están actuando.

Por otra parte, no existe la idea de personaje, sino la de rol: «En función de los actores, componés un juego dramático. No hay personajes, cada uno se comporta de acuerdo a dónde se siente mejor: reprimiendo, haciendo jugar. Hacemos roles, cada uno de nosotros cumple determinados roles» (Sava, entrevista citada). Cada integrante del grupo tiene pautas que cumplir, que funcionan como un guión, como una partitura sobre la que se improvisa de acuerdo al devenir de las intervenciones de cualquiera de los presentes.

La no-representación se dio por completo —según Sava mismo relata en la entrevista— en *La Fiesta*. Esta acción tuvo un ejercicio de entrenamiento en la ciudad de Buenos Aires a mediados de 1977 y tres ediciones: en el V Festival y Congreso Latinoamericano de Mimo, en Rosario, en octubre de 1977; en el I Festival Internacional de Mimo, en Brunoy, Francia, también en 1977; y en la ciudad de Buenos Aires en el marco de un festival de teatro experimental que el grupo de Sava organizó junto con el TIT en el mismo año.

En el caso del entrenamiento, los participantes fueron invitados a una clase abierta de Mimo-Teatro Participativo, en una casa ubicada en la calle Bulnes casi esquina Santa Fe. Tanto en Rosario como en Brunoy, *La Fiesta* se planeó como última actividad de cada uno de los festivales y como un agasajo a los participantes y al público, aunque ambos desarrollos fueron muy distintos. La última edición de *La Fiesta* se realizó en la casona ubicada en la Av. Córdoba 2081 que alquilaba el TIT.

Como consigna en todos los casos, los invitados a la fiesta tenían que llevar algo para comer y para beber. Los organizadores guardaban la comida y la

distribuían durante la fiesta, pero lo hacían de manera diferenciada. En cada una de las ediciones el desarrollo del acontecimiento fue distinto, pero en términos conceptuales, la experiencia tenía que ver con generar una división entre los invitados que remedara la división de clases sociales y, así, provocar reacciones. La remisión a las diferencias de clases sociales es frecuentemente puesta en práctica en los trabajos coordinados por Sava y se concreta de distintas maneras. Aquí, el objetivo final consistía en «que la gente, por la mala distribución de la comida (de la riqueza), tomara la fiesta (el Poder)» (Sava, 2006: 104). Demoras en servir la comida, distinciones entre lo que se servía a unos grupos y a otros, ofrecer comida salada y no dar de beber, fueron algunas de las acciones que provocaron agresiones, como que les tiraran con comida, o que hicieran carteles con leyendas como «Comida o muerte», entre otras reacciones.⁵⁹

Mentir

En 1975 el grupo de Sava realizó *El estadio* (*La cancha*, o *Desquepelote, se oyen ruidos de pelotas*). A partir de la noticia aparecida en el diario *Clarín* sobre la reapertura del Estadio Nacional de Chile, que había funcionado como centro de detención y tortura en 1973, decidieron hacer una experiencia de Teatro Participativo en una cancha de fútbol. Esta acción se realizó en el Estadio de Argentinos Juniors de Buenos Aires, en el marco del IV Congreso y Festival Latinoamericano de Mimo, en octubre de 1975, y en el Estadio Municipal de Brunoy, durante el I Festival Internacional de Mimo, en Brunoy, Francia, en 1977.⁶⁰

Para conseguir el espacio en Buenos Aires, el grupo tuvo reuniones con la Comisión Directiva de Argentinos Juniors, que nunca supo que la acción se basaba en el caso del Estadio Nacional de Chile. En lugar de hacer mención de los acontecimientos chilenos, el grupo argumentó que su trabajo tenía que ver con «la pasión del fútbol en la sociedad» (Sava, 2006: 89).

La mentira sobre las verdaderas motivaciones y finalidades del hecho artístico como modo de evitar la censura es una práctica riesgosa, pero no poco ejercitada desde el campo artístico. Con otros sentidos, ya en la realización de *Tucumán Arde* (1968) se apeló a ella durante la investigación sobre el trasfondo social tucumano. En ese caso, argumentaban estar rastreando referencias acerca de las producciones culturales de Tucumán, para generar confianza, ganar legitimidad, evitar ser censurados y así poder indagar en la realidad tucumana.⁶¹

El estadio se proponía generar una situación de maltrato para motivar la reacción de los asistentes. Con la finalidad última de crear consciencia, la experiencia se basó en la manipulación del público, en la progresiva instalación de

59 Me propongo desarrollar en otro trabajo un análisis pormenorizado de cada una de las tres ediciones. Sava las describe en 2006: 99-112.

60 Alberto Sava describe este trabajo en 2006: 87-98.

61 Sobre *Tucumán Arde* en particular, y sobre las relaciones entre arte y política en esos años, se recomienda Ana Longoni y Mariano Mestman, 2008.

un clima represivo y en la ostentación de una distinción entre espectadores en la que unos eran beneficiados y otros perjudicados.

Para comenzar, y en referencia al estado de sitio que regía en la Argentina desde el 8 de noviembre de 1974, antes de entrar a la cancha, las personas que iban juntas eran separadas: azorosamente algunos recibían entradas para la platea y otros para el sector popular. Esta técnica es implementada por el grupo para hacer que el espectador viva en su cuerpo una experiencia que remite metonímicamente a la división de clases.

Como si se tratara de un espectáculo de fútbol, al ingresar a la cancha las personas entregaban su entrada, se les revisaban los bolsos y eran palpadas de armas. Esto lo hacían los miembros del grupo, personal del club y policía verdadera. La Policía Federal estuvo presente durante toda la obra porque las autoridades del club así lo dispusieron para evitar incidentes. En su descripción de la experiencia, Sava señala con ironía que «Estábamos custodiados “por expertos”» (2006: 89).

La acción transcurría en torno a la espera del comienzo de un partido de fútbol durante la cual se hacía una evidente distinción entre la gente de la platea y de la tribuna popular. Mientras que los primeros eran atendidos con celeridad, recibían café y bebida a granel, los segundos eran llevados al campo de juego. Allí había un grupo de mimo preparando una intervención, pero el grupo se retiraba y la gente quedaba encerrada en el campo de juego. En el piso había tiradas bolsitas con algo de comer y la siguiente leyenda: «Racionalice su contenido, piense que quizás no llegue y debe bastarle» (Sava, 2006: 91).

La «voz del estadio» daba indicaciones sobre cómo mantener el orden, mientras la policía verdadera controlaba las situaciones. Por los parlantes se escuchaba música pasatista, entre la que Sava menciona a Palito Ortega. La música se intercalaba con prohibiciones y algunas publicidades, y se daba el falso argumento de que el espectáculo estaba demorando su inicio debido a problemas técnicos.

El grupo se ubicaba en el campo de juego y motivaba las iniciativas de acción que surgieran del público. La gente se impacientaba, rompía las bolsitas, tiraba las botellas contra el alambrado... «Cuando veíamos que la gente se ponía muy nerviosa —comenta Sava en la entrevista personal— les dábamos de comer detrás del alambrado. [...] Fue al revés de lo que pasó en el Estadio Nacional de Chile —analiza—, en donde la gente estaba presa en las tribunas y en las gradas, en los baños y en los vestuarios».

Una vez superado el supuesto inconveniente técnico, las personas eran trasladadas a la tribuna y aparecían dos equipos de fútbol, uno con camiseta roja y otro blanca, integrados por empleados de una fábrica de un pariente de Sava y por jugadores de la cuarta división de Argentinos Juniors. Como estaba previsto, durante el primer tiempo, se fue haciendo de noche. Y, como la cancha de Argentinos Juniors no tenía iluminación artificial, el arbitro terminó suspendiendo el partido.

La reacción de la gente fue diferente en Buenos Aires y en Francia: en el primer caso, prendieron encendedores, reproduciendo una práctica propia del espectáculo de rock en la época; y, en el segundo, invadieron el campo de juego en actitud de protesta.

Al final, por los parlantes se explicitaron los objetivos de la experiencia, que duró tres horas y que contó con la asistencia de unos quinientos espectadores en cada una de sus ediciones. En ambos casos, el público estaba integrado por público del festival y por espectadores «conocedores» de los espectáculos de Teatro Participativo. El objetivo de que la gente invadiera la cancha se dio en Francia, donde la información respecto del desarrollo de las dictaduras en América Latina circulaba. Además, el perfil social del público de este tipo de teatro es el de un espectador afín ideológicamente, con interés en las búsquedas de nuevos lenguajes estéticos, progresista y, por ende, se lo especula informado sobre los hechos de represión que estaban ocurriendo en la Argentina y sobre los acontecimientos en torno al Estadio Nacional de Chile.

En *El estadio* el espectáculo es el tiempo de espera de un supuesto espectáculo que nunca se llega a desarrollar por completo. Durante el tiempo de la espera se vive una experiencia social que es una experiencia estética, aunque el público solo lo sabrá al final. La información sobre lo ocurrido brinda la posibilidad de resignificación de la experiencia como experiencia artística. Arte y vida se funden, ficción y realidad se interpenetran. Podríamos decir, incluso, que la obra comenzó antes de su inicio propiamente dicho: comenzó con la construcción de un falso argumento para conseguir el espacio del club. Es solo en el tiempo de la ficción que está permitido expresarse libremente, que se confía en el pacto escénico según el cual las sanciones a la expresión son parte del juego y no alcanzarán a violentar el cuerpo o a avasallar la integridad de las personas.

En este sentido, la obra se propone no solo como válvula de escape, como espacio de libertad para la expresión individual y colectiva, sino también como vivencia de lo que no es posible fuera del tiempo de la ficción. En dictadura no se intenta concientizar al público para que accione en lo social, como ocurría años antes con un arte revolucionario o militante, sino que se intenta concientizar sobre lo que está ocurriendo y se desconoce o se niega.

Desde nuestra perspectiva, es inevitable interpretar esta acción como una anticipación al mundial de 1978. Estas relaciones especulares tal vez tengan que ver con la confluencia de ciertos elementos de los procesos políticos de los países de América Latina y, especialmente del Cono Sur, y la permeabilidad de los artistas para advertirlos y trabajar sobre puntos neurálgicos.

Mostrarse como estrategia de invisibilización

La realización en 1981 del primer ciclo de Teatro Abierto aparece a la luz de las historias culturales no solo de la Argentina, sino también de Latinoamérica, como espacio de resistencia y visibilidad del teatro y de los teatristas argentinos durante la dictadura. Teatro Abierto surgió en el seno de un grupo de dramaturgos reconocidos y como una iniciativa de Osvaldo Dragún durante 1980.

El día de la apertura del ciclo, Jorge Rivera López, quien en ese momento era presidente de la Asociación Argentina de Actores (AAA), leyó la «Declaración de principios» de Teatro Abierto, en la que se explicitan las razones de su realización:

En principio, la idea fue organizar una muestra representativa del teatro argentino contemporáneo, revelador de su vitalidad y vigencia tantas veces negada o soslayada; promover el encuentro creativo de la gente de teatro; ejercitar en fraterna solidaridad nuestro derecho a la libertad de expresión; recuperar para el teatro de arte un público en permanente disminución, por razones que vienen o no al caso [...]; investigar en la práctica nuevas formas de producción que nos liberen de un esquema chatamente mercantilista. En una palabra: crecer juntos (BORTNIK, AÍDA *et al.*, 1998: 9).

El enfrentamiento a la política de estado se constituyó como eje de la propuesta. Como en otras expresiones, la existencia de un «enemigo» poderoso logró congregarse a artistas que disentían tanto en cuestiones estéticas como políticas y partidarias. Con un acervo en la ideología del antiguo Teatro Independiente, Teatro Abierto 1981 defendió la idea del teatro como herramienta para la transformación social, valorando la dimensión ética por sobre la experimentación estética.

Ahora bien, en la motivación para concretar el proyecto influyeron dos razones materiales que afectaban el trabajo de los dramaturgos: la falta de espacio para la puesta en escena y para la enseñanza de textos de autor nacional en los teatros y escuelas oficiales. En el plano simbólico, esto significaba el menosprecio del teatro argentino por parte de las políticas culturales oficiales y, en términos materiales, conllevaba la escasa difusión de su trabajo y el consecuente impedimento de su profesionalización.

Concretamente, en 1980 se había cerrado la cátedra de Teatro Argentino en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Es decir, la institución nacional que otorgaba el título de «Actor nacional» dejaba de enseñar a sus alumnos autores nacionales.

Por otra parte, los teatros oficiales ponían en escena textos extranjeros y del pasado nacional, pero se evitaba montar obras de autores argentinos vivos. Roberto Cossa puntualiza que los autores nacionales estaban prohibidos en todos los espacios oficiales: no solo en teatro, sino también en la radio y en la televisión, que estaban en manos del Estado (en Villagra, 2013: 212). Carlos Gorostiza, en una entrevista a Jorge Dubatti (2013: 199), comenta que: «Todo empezó cuando un director de un teatro oficial nos dijo en 1980 que no se

podían hacer obras de autores argentinos porque no había». Un testimonio casi análogo le ofrece a Villagra (2013: 226).

La poco feliz frase a la que se refiere Gorostiza fue proferida por el entonces director del Teatro Municipal General San Martín, Kive Staiff, durante la conferencia de prensa en la que anunció la programación de la temporada del año siguiente, como respuesta a la pregunta de un periodista respecto de la ausencia de autores argentinos contemporáneos. Si bien este hecho aparece reiteradamente en gran cantidad de los muchos escritos y testimonios que se han producido respecto de lo que se ha llamado el «fenómeno» de Teatro Abierto, las descripciones eliden los datos concretos. Esto tiene que ver con la construcción de una memoria «oficial» en el campo teatral que no logró aún dar cuenta de situaciones o acciones controvertidas, como lo es la del teatro oficial y la figura de su director durante la dictadura. Los testimonios de descuido respecto de la labor de los dramaturgos conviven con otros tantos que definen al San Martín como «isla» en la que los teatristas no solo encontraban un espacio para trabajar, sino que era esa visibilidad lo que los protegía del régimen.

Estéticamente, Teatro Abierto 1981 representó el momento de mayor auge de la tendencia realista emergente en los años sesenta, crítica y comprometida a la manera de Sartre. Asimismo, la incorporación de artificios provenientes de poéticas teatralistas como el sainete, el absurdo o el expresionismo, y su resemantización, posibilitaron ampliar semánticamente las perspectivas del realismo. Estos cruces o apropiaciones tampoco significaban una innovación en materia estética, puesto que ya a comienzos de los setenta los textos realistas de autores consagrados o en vías de consagración, que transmitían un mensaje y sostenían una tesis, incorporaron procedimientos del absurdo o de géneros populares. Estos mismos dramaturgos gestarán o se incorporarán a Teatro Abierto. Entre ellos, además de Dragún y Gorostiza, Carlos Somigliana, Roberto Cossa, Pacho O'Donnell; con una emergencia unos años posterior a ellos: Ricardo Monti, Roberto Perinelli; y, como referentes en una estética de origen más ligada al absurdo, también emergente a comienzos de los sesenta: Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky.

El ciclo contaba con difusión en los medios debido a una serie de factores, entre ellos: la participación de figuras reconocidas (tanto dramaturgos como directores, actores, escenógrafos, etcétera), el hecho de que se reunía una gran cantidad de figuras que ocupaban el centro del campo teatral en sus diversas tendencias en un solo evento, la calidad de algunos de los textos y puestas, la poca oferta en teatro «de arte» de la ciudad, la explícita reunión contra la censura.

La efervescencia del público y la repercusión del ciclo en los medios, sin embargo, estalló cuando se conoció la información de que en la madrugada del 6 de agosto había explotado una bomba en El Picadero, y comenzó la elevación de la experiencia a la categoría de mito.

Ese mismo día, las ya existentes notas en los medios de prensa se multiplicaron, estallaron también las adhesiones institucionales y las ofertas de una

cantidad de salas «de arte» y comerciales para trasladar el ciclo, que se continuó en el teatro Tabarís.

Villagra (2013) realiza una aproximación a Teatro Abierto desde la historiografía y aporta una serie de datos que contribuyen a su desmitificación. En el prólogo al libro de Villagra, Perinelli analiza que la mitificación

(sin duda halagadora) fue acrecentando, año tras año, las posibilidades de endurecimiento de las capas del suceso, de modo de impedir el paso de la investigación para dejar visible solo el rótulo que le da la citada y cómoda condición de leyenda (2013: 11).

Si bien Teatro Abierto contó con mayor visibilidad que cualquier otra expresión proveniente del campo teatral, no fue el único sector que apeló al encuentro como modo de enfrentarse a la coerción del régimen.

Un año antes, también en El Picadero, se había realizado el I Encuentro de las Artes y en 1981 se llevó a cabo el segundo, en otras salas. Estos encuentros fueron organizados desde el Frente de Artistas del MAS. «El Encuentro de las Artes —explica Sava en la entrevista— tenía un poco ese objetivo de abrir un espacio contra la censura» y, en ese sentido, lo asocia con Teatro Abierto. Define el encuentro como «una convención de artistas comprometidos en luchar contra la censura», puesto que no solo se convocó a gente de teatro, sino también a músicos, bailarines, mimos, plásticos y escritores «que tuvieran cierta línea de pensamiento y acción común contra la censura».

El II Encuentro de las Artes tuvo lugar entre el 9 y el 19 de noviembre de 1981 en el teatro Margarita Xirgu (Chacabuco al 800 de la Capital Federal), en el teatro Payró (San Martín y Córdoba), en la casa de Castagnino (Balcarce al 1000) y en el Auditorio UB (Federico Lacroze y Luis María Campos). Entre los teatristas que se presentaron, se encuentran algunos que también integraron Teatro Abierto, entre ellos, Roberto Cossa, Osvaldo Dragún y Pacho O'Donell (quien en el afiche de difusión es mencionado en el grupo «Los escritores» y no en «Gente de teatro»). Además, en este último grupo se menciona a Antonio Mónaco, quien era dueño del teatro El Picadero, junto con su mujer, Guadalupe Noble. Y, como mimos, la Compañía Argentina de Mimo dirigida por Elizondo y la EMC dirigida por Sava, entre otros. También estuvieron presentes Los Volatineros y Francisco Javier, como exponentes de una exploración formal.

El Encuentro de las Artes —continúa explicando Sava en la entrevista—, por encima de las rupturas conceptuales y formales del teatro, era más bien un encuentro político, se convocaba a gente que estuviera en una línea de avanzada del teatro, pero no necesariamente tenía que haber rupturas estéticas. [...] Era un poco eso de mostrar lo que hacíamos, lo que podíamos. Creo que fue un primer intento de abrir una puerta dentro del campo de la cultura más masiva.

La apelación a la estrategia de encontrarse, de dar visibilidad al trabajo colectivo en el ámbito teatral comenzó a poder ser pensada y organizada desde 1980, momento en que el régimen comenzaba a aceptar negociaciones para «lograr una convergencia cívico-militar a partir sobre todo del año siguiente»

(Yanuzzi, 2000: 349). En ese sentido, por ejemplo, Osvaldo Dragún expone respecto del origen de Teatro Abierto: «Cómo empezó el proyecto de “teatro abierto”: *hace aproximadamente un año*, un grupo de teatro, de actores, autores y directores nos empezamos a reunir para conversar y sacamos como conclusión que éramos los únicos capacitados para producir una movilización cultural necesaria» (Conferencia de prensa, 12/5/1981, Teatro El Picadero. El resaltado es mío).

La conformación de la Multipartidaria en julio 1980, con la integración de partidos de izquierda en agosto del mismo año, operó como paraguas de las actividades culturales (Villagra, 2013). Si bien Teatro Abierto siempre se reivindicó como un encuentro sin vinculaciones partidarias, varias de las figuras centrales eran cercanas al Partido Comunista (PC). El Encuentro de las Artes se gestó desde el MAS. Si bien ambos encuentros han sido abiertos en su convocatoria tanto estética como política, estos vínculos seguramente han sido determinantes a la hora de encontrar respaldos políticos y, del mismo modo, tal vez hayan influido en las relaciones personales y las tendencias estéticas preferidas para integrarlos.

Conclusiones

Las condiciones para vivir en dictadura obligaron a desarrollar distintas estrategias para invisibilizar no solo el trabajo creativo, sino la propia existencia. En ese sentido, algunos teatristas involucrados políticamente utilizaban pseudónimos, además de no usar agendas ni dar datos personales; algunos de ellos no solo realizaban sus acciones artísticas en clandestinidad, sino que vivían en ese estado. Los teatristas que gozaban de reconocimiento público o con cierta trayectoria en el espectáculo se veían protegidos por su estado público.

Junto a los modos de cuidarse como sujetos, las estrategias puestas en práctica para evadir la persecución y para evitar la censura de los acontecimientos teatrales durante los primeros años de la dictadura van desde trabajar en casas privadas en las que era necesario conocer una contraseña para poder ingresar, hasta mentir respecto de la actividad que se estaba realizando o llevar a cabo experiencias callejeras en las que nunca se exponía que estaban llevando a cabo un hecho artístico-político.

Como un recurso en el que converge estrategia política con finalidad artística, el grupo de Mimo-Teatro Participativo planteó la abolición de la representación, y llegó a lograrlo completamente en *La fiesta* (1977), una acción que en una de sus ediciones el grupo de Sava realizó junto con el TIT.

Todas las estrategias mencionadas se proponen ocultar, invisibilizar o volver clandestino un hecho artístico. Sin embargo, hacia 1980 se evidencia la implementación de la estrategia contraria: mostrarse, encontrarse y ganar fuerza en la ostentación pública como modo de protección y de apoyo desde la cultura a un proceso que comenzaba a abrir vías de negociación para la transición hacia la democracia.

En ese momento se produce un acercamiento entre artistas de distinta afinidad política, afiliación partidaria y preferencia estética, que se reúnen para visibilizar su trabajo cultural en explícita oposición a las condiciones impuestas por el régimen. Desde el MAS se promueven el I y II Encuentro de las Artes, y desde una izquierda afín al PC, pero sin hacer manifiestos estos vínculos, se organiza Teatro Abierto. Ambos espacios, sin embargo, reivindican su apertura tanto en términos estéticos como políticos.

Resta, entonces, avanzar en la reconstrucción y puesta en foco de estas experiencias para continuar trazando un mapa de las prácticas culturales contrahegemónicas que se realizaron durante la dictadura, integrando las experiencias activistas que existieron de manera subterránea y aún no han sido visibilizadas.

Bibliografía

- BOAL, AUGUSTO. *Teatro del Oprimido/1. Teoría y Práctica* (1974). Ciudad de México: Nueva Imagen, 1980.
- *Técnicas latinoamericanas de teatro popular* (1975). Ciudad de México: Nueva Imagen, 1982.
- BORTNIK, AÍDA *et al.* *Teatro Abierto*, 1981, vol. 2. Buenos Aires: Corregidor, 1998.
- DAVIS, FERNANDO *et al.* *Horacio Zabala, desde 1972*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2013.
- DUBATTI, JORGE. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Biblos, 2013.
- ELIZONDO, ÁNGEL. «Mimos en acción», entrevista realizada por Oscar Salorio, *Propuesta*, n.º 11, (noviembre 1978). <<http://propuesta77.blogspot.com.ar/2013/07/EntrevistaAngelElizondo.html>>. Consultado el 12/8/2013.
- LA ROCCA, MALENA. *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)*, tesis de Maestría en Investigación en Humanidades, Universidad de Girona, 2012. Inédita.
- LONGONI, ANA y MESTMAN, MARIANO. *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (2000). Buenos Aires: Eudeba, 2008.
- LONGONI, ANA. «Zona liberada», *Boca de sapo*, año 8, n.º 12, (abril 2012a); 47-51.
- «El delirio permanente», *Separata*, Centro de Investigaciones del Arge Argentino y Latinoamericano, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional, de Rosario, año 12, n.º 17, (diciembre 2012b); 3-20.
- SAVA, ALBERTO. *Desde el mimo contemporáneo al teatro participativo. La evolución de una idea*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- VERZERO, LORENA. «Prácticas resignificadas: Continuidades estéticas a través del último golpe de estado en Argentina», *Apuntes de teatro*, n.º 135, mayo, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile (2013a); 20-31.
- *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70*. Buenos Aires: Biblos, 2013b.
- «Performance y dictadura: Paradojas de las relaciones entre arte y militancia», *European Review of Artistic Studies (eras)*, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, Portugal, vol. 3, n.º 3, (setiembre 2012a); 19-33. <<http://www.eras.utad.pt/docs/10%20TEATRO.pdf>>. Consultado el 26/10/2012.
- «La provocación como forma de activismo artístico-político (y viceversa) en dictadura», ponencia presentada en el V Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Arte y Memoria. Miradas sobre el pasado reciente, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Buenos Aires, 4-6 de octubre de 2012b. Actas del Centro Cultural de la Memoria, Haroldo Conti. <<http://www.derhuman.jus.gov.ar/conti/areas/ep/seminarios.shtml#UXG1KbWQVqW>>. Consultado el 20/4/2013.
- «Teatro abierto: la metáfora que no fue», *Breviarios de Investigación Teatral*, Anuario de la Asociación de Investigadores de Teatro Argentino (Aitea), año VI, n.º 4 (2004); 77-85.
- VILLAGRA, IRENE. *Teatro Abierto 1981: Dictadura y resistencia cultural*. La Plata: Al margen, 2013.
- YANUZZI, MARÍA DE LOS ÁNGELES. *Política y dictadura*. Santa Fe: Fundación Ross, 2000.

Convergencia(s): Arte, espacio público y vida cotidiana

PEDRO CELEDÓN
Pontificia Universidad Católica de Chile

Ser-ciudad

La ciudad es tal vez el más grande y complejo invento de nuestros antepasados para producir inmediatez y humanidad. El crisol de mayor envergadura en cuyo interior se forja el alma individual y sus redes colectivas. Todo cuerpo social se ha generado en gran medida condicionado por el ADN que cada una de ellas impregna a quienes la habitan, diferenciándonos según sea la vocación de ser de cada ciudad.

Mucho antes de que se materializara la actual situación —en la cual más del 50% de la población mundial vive en ciudades— su cultura ha sido el motor de la historia. Morfología, inscripción territorial, clima y sobre todo su propio espíritu construyen el relato metonímico que los habitantes se dan colectiva e individualmente en ellas.

A través del uso y las dimensiones simbólicas que posee su particular constructo se establece la forma que cada comunidad tiene para relacionarse, propiciar caracteres, modos de entender y soñar mundos modelados desde ese microcosmo compuesto por complejas redes de circulación, espacios de acogimiento, distribución, moradas para que descansen eternamente los antepasados, espacios sagrados, zonas privadas, públicas, reguladas, altamente vigiladas, de castigo, prohibidas...

Lo expuesto no es sordo al argumento de que somos los seres quienes le damos carácter a las cosas, pero es claro que estas no son inocuas, y menos el espacio urbano construido por acumulaciones de logros y fracasos que trascienden y desbordan a toda vida individual. Este adquiere con el aporte generacional sentido y fuerza para moldear el alma de quien lo habita, lo cual es reconocido por sus pares como también por quienes viven en otras ciudades o territorios externos.

Este principio de un ser-ciudad lo podemos ver claramente a través de la historia. Es fácil imaginar el sentimiento de seguridad que experimentaban los primeros asentamientos urbanos cuando el chamán se instalaba en el centro de la aldea, asegurando con ello la armonía del *axis mundi*. Seguridad que compartieron asentamientos complejos y sofisticados en la Mesopotamia de Nabucodonosor II con ciudades como Babilonia, protegidas en puertas y muros por la figura de sus dioses, a la vez que albergaban en su interior la proximidad celestial gracias a sus zigurat.

¿Cómo disociar la ferocidad y la arrogancia de los mexicas que habitaban en Tenochtitlan, del hecho de que fuese construida sobre el poder de su voluntad y con el apoyo de dioses? Su propia ciudad de origen mítico les enseñaba a domesticar a la naturaleza y, consecuentemente, a intentarlo con todos los hombres.

El concepto de que una ciudad es-en sí altamente poderosa lo han compartido civilizaciones distantes y significativas como la inca y la romana, manifestándose entre otras cosas en que cada vez que las personas se cruzaban en el camino, siempre tenían la preferencia quienes venían de salir de Cuzco o de Roma, ya que se le asignaba el estar en ese momento imbuidos de sus atributos sagrados.

Es importante remarcar que en cada una de estas ciudades fueron los artistas quienes a través de sus creaciones dieron visualidad cotidiana a los grandes conceptos que las sostienen. Sus cantos, danzas, pinturas, esculturas, edificaciones, creaban urbanismos simbólicos en ciudades paradigmáticas del encuentro entre arte-espacio público y vida cotidiana, como es posible verlo todavía en Agra, Benarés, Bodh Gaya (India); Vaticano (Italia); Jerusalén, Belén (Israel); Santiago de Compostela (España); La Meca, Medina (Arabia Saudí); Lhasa (Tíbet); todos espacios enriquecidos por creaciones de arte que acompañan el día a día de plegarias y ruegos, enfatizando así la devoción y «consagrando la vivencia primigenia» (Duque, 2001).

Pero no es este el modelo que hoy predomina mundialmente, sino las ruinas de una ciudad estructurada desde el sueño republicano que se inicia en el siglo xvii y el audaz proceso de una nueva ciudad que se le superpone: *la ciudad marketing* de fines del siglo xx, hija de la espectacularidad, de una cultura mercantilista que no da indicios de detenerse.

La vida republicana, uno de los últimos paradigmas colectivos que implicarían cambios verdaderamente radicales (como es el paso del poder político desde la gracia divina a la voluntad de los pueblos), reclamó el diálogo arte y ciudad. Para asentarse, en sus inicios invocó formas que contuvieran y multiplicaran una revolución que en muchas partes todavía no concluye: gobiernos democráticos, instituciones de bienestar colectivo, espacios en donde se glorificara y practicara lo público, lugares todos construidos por artistas para recordar y multiplicar las buenas nuevas de la igualdad, solidaridad y libertad que inspiraron el surgimiento de cientos de naciones. Allí el arte estaba presente, luchando por el ensanchamiento de estos ideales, dando forma a la libertad que guía al pueblo, a la casa de todos que sería la de la presidencia, a la biblioteca colectiva, a la memoria, al hogar de la justicia, anhelos todos contenidos en grandes espacios de líneas neoclásicas que traían al sueño del presente la fuerza citadina del período grecorromano.

Pero poco a poco se fue restringiendo la presencia del arte del corazón de la historia y se le fue asignando lugares y fechas específicas para participar en las celebraciones, conmemoraciones, fragmentos de algún evento, festival, rincón, rinconcitos de plazas y calles... desde donde participar con arte en forma intermitente en la vida de la ciudad.

¿Cómo no lamentar que desde hace más de un centenar de años los artistas y quienes contribuimos a la educación e investigación del arte hemos ido aceptando el *no tener* una presencia continua, estable, próxima y masiva en los espacios públicos de la cotidianidad? Es claro que en esta jibarización del diálogo arte-ciudad, quienes nos identificamos al interior del sistema del arte tenemos una gran cuota de responsabilidad. Fuimos dejando primero las calles, las plazas, los edificios públicos, los templos en manos de soluciones urbanísticas y de normativas municipales; luego del diseño publicitario, industrial, y finalmente al lenguaje del *marketing* quien es hoy en definitiva quien dialoga con los transeúntes y los conquista a diario.

El carácter que la ciencia del comercio impregna a la ciudad está lejos del espíritu político y civilizador del sueño republicano, lejos de propiciar una invocación de la calle como «la patria de todos los sin patria», como ese lugar en donde el artista desposaría a la multitud y encontraría en lo cotidiano la trascendencia que proclamaba Baudelaire en un texto ineludible, *El pintor de la vida moderna*.

Consecuente con su sustento ideológico el *marketing* urbano no es de desarrollo espontáneo, sino que planifica y crea una demanda. En su planificación inciden factores muy amplios diferenciados en *funcionales* y *culturales*, con los cuales crea la imagen-ciudad a partir de una definición (agrícola, cultural, de recreación, tecnológica...). Luego diseña el modelo de centro urbano que lo propicie y acoja, situación que se estrenó en Europa gracias al Centro de Estudios Urbanos del Ayuntamiento de la ciudad de Barcelona que a mediados de la década de los ochenta transforma su ciudad en el ideal «para la clase media mundial» y hoy tiene un epicentro de espectacularidad incomparable (pero seguible) en Masdar, Emirato de Abu Dabi (Emiratos Árabes), en donde dos grandes oficinas de arquitectos dirigidas por Norman Foster construyen en pleno desierto la ciudad más tecnológica y segregada del planeta. (Cabe aquí recordar que Foster es uno de los arquitectos presentes desde los inicios en la reconversión urbana de Barcelona).

Es necesario comprender que estas operaciones no solo construyen ciudades puntuales como las señaladas, sino una lógica urbana que se extiende con ferocidad. La ciudad-*marketing* genera ámbitos en el que el ciudadano es acogido en una racionalidad mezquina, en un entorno pragmático, muchas veces aestético con el cual la sociedad diseña lugares seudopúblicos en los que controla con facilidad su uso, restringe el desplazamiento e intenciona las relaciones, no hacia la conciencia de la inmediatez con la que se fundaron las ciudades y permanecieron en la historia, sino hacia la transformación del individuo en un consumidor segregado y ojalá impulsivo.

El modelo propicia el desplazamiento de multitudes solitarias y narcisistas a través de espacios segmentados según edad, capacidad económica e incluso étnica. Ciudades que generan «espacios-mercancía» (Debord, 2003) y en la cual sus habitantes colectivamente van cambiando la libertad por la seguridad y

alimentando a la soledad y la desconfianza en una cultura fundada sobre el miedo, para hacer más fácil su trabajo de control, lo cual entre otras voces ha sido denunciado lucidamente por Noam Chomsky.

En esta dinámica la ciudad terminará siendo un gran dispositivo contextual en el cual «el otro» es solo un eterno extraño con el que contactamos para transar servicios u objetos, desinteresándonos de su vida, de su historia, renegando de las convergencias que evidencian toda inmediatez y desechándolas cuando ya no produzcan los suficientes beneficios, como vemos hoy que se hace con Detroit (Estados Unidos).

Su ancestral rol de generadora de identidad se busca destruir con la misma fuerza que se instaló hace tan poco (pero con indiscutible efectividad) la semilla de la «identidad nómada» en almas individualistas que, como desarrolla Zygmunt Bauman en su texto *En busca de la política*, ya no recuerdan en qué momento «la amistad y la solidaridad, que eran antes los principales materiales de construcción comunitaria, se volvieron muy frágiles, muy ruinosos y muy débiles!» (Bauman, 2001: 23).

¿Cómo podrán en este contexto las ciudades conservar sus espacios de carácter político, social, relacional, humanista, si sus morfologías y sistemas van adhiriendo a una pragmática desde donde obtiene narraciones para desintegrar la trama social con el arma más efectiva del *marketing*: el descompromiso del uno para con el otro, y el descompromiso del ser entre las cosas.

Convergencia(s), un ejercicio contracorriente

Convergencia(s) es una investigación aplicada que propicia reflexionar sobre el cómo participar desde el arte en el cotidiano de la vida de nuestras ciudades. Está direccionada a generar intervenciones que son producto de una exploración en un espacio, un *locus* —un sitio específico.

Sabemos que todo «lugar» da cuenta de distintos niveles de comunicación:

- Su morfología: compuesta por materialidades con las que podemos interactuar y revitalizar con una acción poética, ya que nos abre generosamente el ámbito de las texturas, colores, ángulos, escalas, olores y formas que son patrimonio tangible de esa localidad.
- Su memoria: los lugares en condición de testigos y partícipes de la historia son portadores de la memoria del colectivo humano que los utiliza, por lo que tenemos que estar atentos a las fuerzas pregnantas de las costumbres locales, al patrimonio intangible de los pueblos en los cuales vamos a interactuar desde el arte. La personalidad/identidad de cada región, de cada barrio, calle, plaza, se refleja en cuerpos que se comportan, se visten, desplazan, miran y sonríen de una forma determinada, generando núcleos de sentido a pesar de la globalización uniformizarte en que vivimos.

El habitante es, a nuestro juicio, piedra angular de la vida y sujeto de estas intervenciones, el individuo, ese fragmento silenciado por las generalidades del lenguaje preferido del *marketing*: las estadísticas, ciencia de la abstracción que mantiene ensombrecida y las más de las veces invisibilizada a la molécula que constituye y hace vivir al cuerpo social.

Así como Baudelaire convocaba en el inicio de la vida república al «flâneur», ese «caminante lucido» que se involucra en la vida ciudadana, Martin Heidegger en medio de las ruinas de las ciudades republicanas de la europea de posguerra escribe un texto fundamental, *Construir, Habitar, pensar*, en el cual enfoca la atención hacia el «habitante», un ser capaz de concretar «el gesto de cultivar y cuidar un lugar específico, estando satisfechos (en paz) por permanecer en él» (Heidegger, s/f: 3).

Los habitantes según esta definición son los jardineros fieles del cotidiano, los alquimistas de los espacios, los verdaderamente capaces de transformar en poesía lo banal. Viven cada día la ciudad desde un lugar específico, siendo parte de los órganos de una historia que se escribe sin narrarlos. Pero sin ellos el lugar sería otra cosa, perdería su riqueza, la luz que nos atrae y en la que reconocemos el perfume de la humanidad. Son una minoría en todas las urbes, pero son ellos/ellas los que invitan constantemente a fecundar un instante en que se abraza la profunda humanidad que en cada persona radica.

Convergencia(s) está diseñada para contactarlos. Su metodología implica encarnar el concepto de invitar y no conquistar. Propicia la búsqueda, reconocimiento y luego una delicada aproximación al habitante heideriano.

De los diferentes encuentros se escribe una historia sintetizada en unidades temáticas que llamamos imágenes (de su familia, de lo esperanzador, del agotamiento...). Con estas vivencias atesoradas se construye un guión que finalmente se traduce en acciones desplegadas en los fragmentos de la ciudad que cada habitante ocupa cotidianamente. Estos devienen una isla que se sabe parte de un archipiélago simbólico, de una geografía efímera y poética.

La intervención exige descubrir el intersticio social que nos permita fecundar en la cotidianidad de un espacio e instalar un acontecimiento, en que las fuerzas latentes de ese lugar se desplieguen operando como umbrales hacia la vitalización del aliento de lo local. Se inscriben estas intervenciones en el concepto de obra espacial de relaciones, que como invita Nicolás Bourriaud en *La estética relacional*, esas que «no tienen como meta formar realidades imaginarias o utópicas, sino construir modos de existencia o modelos de acción dentro de lo real ya existente» (2006: 12). Cuando la intervención termina, decanta en cada espacio la memoria activada de sus «habitantes».

El taller se ha realizado en tres oportunidades: Montevideo con actores/actrices, Morelia con bailarines y coreógrafos, Fortaleza (en febrero de 2014) con artistas visuales y de performance. Se realizará nuevamente en Morelia (en julio de 2015). A continuación revisaremos algunos apuntes sobre los habitantes encontrados en sus dos primeras versiones.

Montevideo, Uruguay (febrero de 2013)

El taller se realizó gracias a la gestión de Ismael Da Fonseca, quien nos acogió en el Teatro Victoria, y a Lucia Puime, artista escénica multidisciplinar, uruguaya radicada en Chile desde 2003 y con investigación prolongada en teatro y espacios públicos.

Trabajamos sobre el principio de que cada actor/actriz debía señalar/relevar al habitante con que contactaría, con los mínimos recursos y sin interrumpir la acción cotidiana del espacio. Este fue circunscrito a la calle Yí, entre 18 de Julio y Colonia, participando Elisabete Ferreira De Alcántara, Carlos Pereyra, Ismael Da Fonseca, Margarita Abin, Ivana Etiez, Melissa Dicandia, Verónica Vivas, Gabriela Vivas, Antonio Graziano, Valeria da Fonseca.

La calle elegida, Yí, en idioma guaraní trae a la memoria uno de los pueblos masacrados sobre los cuales se construyó la modernidad y la vida republicana de América Latina. Yí es un río situado entre las comunidades de Florida y Durazno y tiene en español varios significados asociados a duro, resistente. El que más nos gustó es el que lo define como un «río que no se corta», huella de poesía que deja persistiendo a este vocablo guaraní y a su cultura en pleno centro de la ciudad de Montevideo.

Además de su magnífico nombre, el flujo de gente y algunos locales históricos indicaban que era el lugar. Nos consagramos entonces a la exploración de las riberas de un río urbano para recorrerlas delicadamente desde sus orígenes, que para nosotros fue *la fuente de los candados*, hasta su delta, el chiringuito Los girasoles en donde encontramos a uno de los habitantes, su propietario Danilo De Almeida, soñador, amante de la música y de raíces brasileñas «que hacen que su bar suene en la noche como un instrumento en la ciudad», según sus propias palabras...

Poco a poco se nos fue apareciendo un archipiélago humano, una red de «habitantes» que trabajan en locales y en plena calle. Cada uno nos permitió develar públicamente lo que confiaron en la intimidad y el susurro de las conversaciones a los actores y actrices que establecieron contacto con ellos para extraer la luz de sus vidas, sin ignorar que algunos son verdaderamente maltratados por la sociedad.

Allí estaban (y seguramente continúan estando), entre otros, don Glauco Bulein, 79 años, 60 años de mozo, 28 en el Facal. Es el más joven de 11 hermanos (todavía viven seis). Se crió en la «gloriosa» Cuchilla de las Flores», un barrio de Melo. Comenzó en la confitería Cerro Largo, luego en la confitería Washington, las dos en Melo. Un día vino de paseo a Montevideo y se quedó 11 años en un restaurante del Cerro. El 21 de julio de 1984 a las 10 de la mañana llovía torrencialmente y por primera vez entró a trabajar al Facal.

Valentina Mellón de 20 años, que si bien es la más joven de las chicas que trabajan en la peluquería Rosita Renán, tiene mucha experiencia. Viene de una familia de peluqueros y a los 14 años decidió dedicarse a esto. Cuando era chica su abuelo tenía una peluquería de caballeros y almacén en el cruce de las calles

San Salvador y Eduardo Acevedo (Montevideo). Ella vivía a cuatro cuadras y se pasaba jugando ahí. También el novio de la hermana de su papá, su tío, tiene una peluquería. Siente que cortar el pelo es un arte que se complementa con otros oficios, que siempre está creando... «como cuando pintas o dibujás».

Rodolfo Reyes, 40 años vendiendo flores en la esquina de Yi con 18, construyendo paisajes que tiene que armar y desarmar a diario puesto que no tiene local. Washington, cuidador de coches en la misma calle durante 15 años y que todavía se enciende cuando sueña que reabrirán El Mincho, espacio mítico de la bohemia local.

Morelia, México (julio de 2013)

El taller se realizó al interior del XVI Festival Internacional de Danza Contemporánea, invitando a bailarines y coreógrafos de diferentes compañías. La danza es celebración en esencia y en esta ocasión el llamado fue a celebrar la vida en los dominios de las «malas muertes». Los participantes fueron Teresa de la Luz Chavira, Israel Chavira, Circe León, Adrián García, Emma Hernández, Luis Bracamontes, Rubén A. Chávez, Carmen Guzmán, Fernando Martínez.

Morelia es capital del Estado de Michoacán y desde el año 2008 existe una guerra abierta contra el narcotráfico. Esta se inició con el lanzamiento de dos granadas de racimo el 15 de setiembre de 2008 a las 12 de la noche cuando en la plaza Melchor Ocampo el pueblo se reunía para compartir el grito de «Viva México» con el que se conmemora el inicio de la guerra por la independencia. En el instante mismo que el intendente toca la campana, el pueblo grita y se lanzan fuegos artificiales. Esta vez se sumaron dos sicarios lanzando granadas de guerra en los extremos opuestos de la plaza, al mismo tiempo que otras dos se lanzaron a pocos metros de allí en la plaza central: más de cien muertos y un número de heridos indeterminados.

La plaza Melchor Ocampo fue para nosotros el eje central de las intervenciones que contemplaron también calles y plazas aledañas. Lamentablemente nuestra acción de arte no establecía solo una relación de diálogo con la memoria. Durante los 15 días que duró esta residencia 20 narcos murieron en un enfrentamiento con la policía (la cual tuvo dos bajas) a las afueras de la ciudad. A los pocos días los narcos ametrallaron el casino de juegos asesinando a siete personas y dejando 11 heridos graves y, a la semana siguiente, el jefe máximo de la policía de Michoacán fue asesinado junto a su chofer y su esposa camino al trabajo. No es casual que José Miguel Insulza, entonces secretario general de la Organización de Estados Americanos (OEA), advirtiera hace unos meses que el peligro actual de las democracias latinoamericanas ya no son sus ejércitos, sino el narcotráfico.

El equipo de este proyecto estaba compuesto por los bailarines y coreógrafos Teresa de la Luz e Israel Chavira y los documentalistas Erik Legaría y Giovanni Ocampo. Trabajamos con la técnica «Pasando a través» desarrollada por David Zambrano, siguiendo un principio coincidente con *Convergencia(s)*:

entender profundamente que invitar es intervenir sin imponer, y crear dinámicas donde el grupo se puede mover constantemente (desde figuras curvas como el ADN), transformando el espacio y modificándolo en su hacer desde el cuerpo, que en alerta y rapidez física mantiene un estado interior de calma.

Algunos de los habitantes que danzamos fueron: don Chava, que cumplió 57 años el 5 de agosto del 2013. Lleva 22 años en el Conservatorio de Las Rosas. Es supervisor de espacios como los prefectos de las secundarias, pero es más que eso, es un amigo de todos, un orientador cuando se le requiere.

Salvador Cisneros López, de 47 años, estudió arquitectura, pero no pudo terminar la carrera y se hizo vendedor de periódicos y revistas. Desde hace 25 años tiene un kiosco en la céntrica esquina de Ignacio Zaragoza con Av. Madero. Siente que revolucionó el oficio cuando ordenó la presentación de las revistas clasificándolas para hombres, mujeres, política... en su espacio se pueden leer gratuitamente los periódicos, discutir las noticias, ampliar la conciencia ciudadana.

Julio Cesar Barriga López, llamado también «El bueno», con algo más de 40 años trabaja en el medio transportista desde hace 17 años. Actualmente es chocador de la Ruta Gris 2, en la parada de San Francisco y chofer los fines de semana en la Ruta 1. Antes de ser transportista trabajó de futbolista en el medio campo del Apatzingán, que está en segunda división. Después fue músico, toca guitarra y la lira.

Don Luis, tiene 74 años y lleva ejerciendo su oficio de lustrabotas hace 50. Cumplió 10 años trabajando en la Plaza de Armas de Morelia. No sabe leer ni escribir. No tuvo educación y dice que se dedica a esto, ya que no aprendió a hacer nada más. Es un referente para sus compañeros de oficio, coordina y apoya actividades... Acoge, escucha, cultiva la paz.

Tomás Elías Olivo, 60 años (exalbañil), y Sara Calvillo Bautista, 58 años, son globeros desde hace 17 años en la plaza Melchor Ocampo. Están casados hace 46 años y fueron testigos presenciales del atentado del 15 de setiembre. A pesar de estar en la aglomeración este matrimonio y sus hijos que también vendían ese día no sufrieron ningún daño físico, el mental intentan sanarlo en su lucha diaria contra el miedo.

A modo de conclusión

Convergencia(s) es una instancia de reflexión sobre arte, espacio público y vida cotidiana, su metodología está enfocada a señalar la riqueza de la ciudad como material y soporte, pero, sin atender solo el patrimonio tangible, las morfologías sugerentes, las memorias insertas en la arquitectura, sino por sobre todo a los individuos que las habitan. Con ellos construye preguntas, genera vivencias para que luego se desarrollen obras, intervenciones, acontecimientos, pliegues, repliegues.

Es un proyecto en proceso que obedece al deseo de vivir un arte inserto en el flujo diario de la vida ciudadana, de generar en forma permanente un diálogo estrecho que invoque a las fuerzas capaces de fecundar en la inmediatez del ciudadano. Como ejercicio académico estamos conscientes de que es algo que buscaron y encontraron grupos de vanguardias como los situacionistas y el tercer teatro, a ellos va nuestro reconocimiento.

Existe en nosotros el deseo de inscribirse en la deriva de esas rutas, de trabajar en las profundidades del cotidiano, escarbar allí las capas de la comunicación generando túneles rizomáticos en medio de los signos visible para extraer desde su fondo el brillo de la humanidad, relevando vidas, amplificándolas y multiplicándolas como sabe hacerlo la extensa familia de las prácticas de arte.

Creemos que es urgente que los artistas se involucren nuevamente en la cotidianidad de las ciudades, ya que la calidad de vida decae a pesar del progreso material que logran muchas de ellas. Sabemos que las cámaras de vigilancia, la segregación espacial, la proliferación de espacios protegidos, los centros comerciales, los fraccionamientos/condominios, los parques temáticos, el universo mediático y una cadena de guardias urbanos públicos y privados son los encargados de expulsar de la ciudad a todo germen que apele a instancias de libertad cultural, simbólica y poética, ya que ellos saben que podrían levantar las barreras hacia lo imposible.

Pero también sabemos que toda vigilancia y control tiene su lado frágil, y que a pesar de las inversiones gigantescas del modelo, los espacios públicos continúan ofreciendo un potencial enorme para trabajar en contra de las dinámicas de desintegración de los valores sociales y recrear lenguajes, técnicas, materiales, estrategias para adherir una segunda piel al espacio público, una piel poética que tienda a la recomposición de la densidad de los nexos sociales y a la reconversión de espacios mercancías, en territorios existenciales.

Bibliografía

- BOURRIAUD, NICOLÁS. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- BAUMAN, ZYGMUNT. *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- DEBORD, GUY. *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama, 2003, 3.^a ed.
- DUQUE, FÉLIX. *Arte público y espacio político*. Madrid: Akal, 2001.
- HEIDEGGER, MARTIN. *Construir, habitar, pensar*. <<http://190.186.233.212/filebiblioteca/Ciencias%20Sociales/Martin%20Heidegger%20-%20Construir,%20ohabitar,%20pensar.pdf>>. Consultado el 15/12/2015.

Del Solís a Flor de Maroñas: Ubú de Enrique Permu y Repensar el teatro desde la travesía y la frontera

GUSTAVO REMEDI

FHCE, universidad de la república

El presente estudio de caso se suma y apoya en dos trabajos anteriores que respectivamente buscan, por una parte, ampliar y complejizar el «sistema del teatro nacional» (Pelletieri, 2002; Remedi, 2005), a fin de captar lo que sucede en los bordes del «archipiélago teatral» (Barba, 1997) y, por otra parte, investigar experiencias de teatro que tienen lugar «fuera de los teatros», como resultado de la serie de interrogantes y problemas planteados en torno al teatro de frontera, entendiendo esta como un espacio de encuentro, intercambio y laboratorio donde se sintetizan otras formas de hacer cultura (Remedi, 2009).

La investigación de los lenguajes escénicos emergentes a principios del milenio⁶² me llevó a interrogar sobre el modo en que la pieza *Ubú Rey* de Alfred Jarry, símbolo de la primera vanguardia y devenida en «clásico», reaparece en la escena montevideana en 2005 y 2006, pero esta vez en el lenguaje del «teatro de calle», o más exactamente en un «espacio público», como parte de un proyecto de «llevar el teatro a los barrios», en el marco de las «ferias culturales» del Programa Esquinas que lleva adelante la IM.

Desde su estreno, las interpretaciones y adaptaciones de *Ubú* en todo el mundo son innumerables. En América Latina destaca la versión del Teatro Experimental de Cali (TEC) de Enrique Buenaventura de 1966 (Pianca, 1990). En España, la adaptación de *Els Joglars: Ubu President*, en 1995. En Uruguay, sobresale la puesta de Luis Restuccia en 1972 (Teatro Circular), la versión para niños de Luis Cerminara en 1973 (Teatro del Centro) y la de Horacio Buscaglia en 1998 (Teatro Circular) (Reyes, 2005).

Lo inédito, entonces, no es tanto la representación de *Ubú Rey* en Montevideo, ni siquiera su puesta en la explanada del Teatro Solís en 2005, que como apunta el crítico Jorge Arias (2005) de alguna manera seguía estando en el Solís, con todo lo que esto connota. Lo inédito residía en haberla sacado del teatro, ponerla en la calle, llevarla al barrio, como ocurrió en setiembre de 2006 cuando se representó en una plaza de Flor de Maroñas, situada en una zona de nuevas urbanizaciones, intersticial y periférica, y más tarde en La Teja. La crítica no registró ni consiguió procesar lo que significó este acontecimiento teatral, de modo que aquí nos interesa dedicarle la debida atención. También reflexionar acerca del propio desinterés de la crítica.

62 Una versión preliminar y más breve de este trabajo fue presentada en el pasado IX Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo, 15-17 de octubre de 2013.

Contextos

Si bien la coalición progresista Frente Amplio (FA) había llegado al gobierno de Montevideo en 1989, recién consigue llegar al gobierno nacional en 2005. Ello ocurrió luego de un proceso de acumulación de fuerzas e impensables alianzas que transformó la base social y la cultura de izquierda —tradicionalmente, constituida por la intelectualidad progresista, la clase media organizada políticamente y los sindicatos— e incorporó a nuevos sectores de las clases populares. El empobrecimiento y la marginación que resultaron de la crisis financiera de 2002 vino a agregar un grado aun mayor de distancia geográfica, social y cultural entre los grupos nucleares de la izquierda tradicional y su nueva base social. El «pueblo» ya no eran solo «los obreros y los estudiantes unidos» de la consigna y la pancarta. Ahora se sumaban «el pobrerió», los marginados, las clases trabajadoras «sin conciencia de clase», volcados al consumo, el «lumpen» de ayer, con sus cumbias, sus grandes televisores, su piel más oscura, sus carritos, sus tambores y sus lanzas: en suma, los habitantes de los barrios de la periferia, alejados del centro, de la cultura de clase media, del mundo del teatro.

El teatro, como práctica artística con la vocación política y social que caracterizó y definió a nuestro teatro independiente (Pignataro, 1968; Legido, 1968), reconoció esta nueva situación. Ya no alcanzaba ahora con poner obras vanguardistas y revolucionarias en los teatros del Centro —el circuito del teatro culto— para hacernos pensar y sensibilizar, para provocar y agitar. Fue preciso salir a la calle, ir al encuentro de otros públicos, instalarse en el barrio, volver disponible el teatro en tanto «bien cultural» y motivo de entretenimiento y de disfrute, pero también como herramienta de transformación personal y social, de diálogo, de democratización en el nivel micro. Incluso, de transformación de la propia izquierda y del propio teatro, en la medida en que la reterritorialización de la institución teatral (Dubatti, 2002) impone nuevos desafíos y exigencias en el plano de la poética y da lugar a nuevas concepciones y experiencias estéticas.

Fue en este marco y con este ánimo que en 2005 me llamó la atención y decidí ocuparme de *Ubú Rey* en la versión de Polizonteatro, busqué a Enrique Permuy, su director, y nos fuimos hasta Flor de Maroñas, sin pensar en desiertos con beduinos agazapados y «plagados de leones» (Careri y Romito, en Ures, 2008).

Jarry, Ubú, Permuy

Alfred Jarry (1876-1907) entra en la historia del teatro moderno a partir de su obra *Ubú Rey*, devenido en «tópico intelectual» (Arias, 2005) y «clásico de la vanguardia» (Reyes, 2006). La obra, cuyo texto habría nacido «en 1886 en un liceo de Rennes como una farsa para marionetas destinada a ridiculizar al profesor de Física, que rompía con las convenciones teatrales» (Reyes, 2006), fue estrenada el 10 de diciembre de 1896 en el Théâtre de L'Oeuvre de París, empresa del actor Lugné-Poë, con Firmin Gémier haciendo del personaje central (Brown, 1989).

Jarry tenía 23 años recién cumplidos. Debido a su poética antinaturalista, irreverente, grotesca, ligeramente antiburguesa —la obra comienza con un «¿Cenaron bien?» (Berthold, 1974: 227-228), seguida de «¡Mierda!»— fue motivo de un cierto revuelo y leve escándalo (Wickham, 1994: 222; Brustein, 1991: 364-365). La pieza «legitimaba no solo al lumpenproletariado sino a su lenguaje prohibido: su medio y su circunstancia tanto como, peor aun, *la vida soñada* con toda su ausencia de ley» (Brown, 1989: 285).

Fotografías 1 y 2. *Ubú Rey*, Enrique Permuy/Polizonteatro. Flor de Maroñas. 10/9/2006



Fuente: Archivo del autor

Se trataba de una poética que, según Hartnoll (1989: 260) luego retomarían el «teatro del absurdo» y el «teatro de la crueldad», sustentada en la premisa de que «la vida humana no es lógica, el lenguaje verbal no sirve para comunicarnos». Que «nuestro único refugio» —y posibilidad de vincularnos, hermanarnos y transformarnos— «está en la risa», y su capacidad de desestabilizar, demoler, desarmar, descontracturar, igualar. Esto mismo capta y se hace eco el estudio de Mijaíl Bajtín sobre la tradición carnavalesca que da origen al discurso de la novela moderna y sobre la cultura popular y las formas populares en la Edad Media —la celebración de la carne, el lenguaje de la plaza, la contestación irreverente, etcétera— redescubiertas como maneras de enfrentar al poder, derrotar el miedo y hacer la vida más vivible, de vivir «la segunda vida», en un orden cultural invertido (Bajtín, 2003: 14-15).

Símbolo de egocentrismo, ambición, imbecilidad, falta de escrúpulos, crueldad, cobardía, haraganería y muchas cosas más, *Ubú Rey* inicia una serie de obras protagonizadas por el mismo personaje: *Ubú encadenado*, *Ubú cornudo*, *Ubú en la colina*, etcétera. «Ubú es un personaje símbolo que expresa lo peor de la condición humana, el ego en su máxima expresión» (Programa de Polizonteatro).

Es idea establecida que la fábula puede y debe ser leída como una parodia de Shakespeare, concebida y replanteada en el lenguaje de la sátira, la *commedia dell'arte*, el teatro de marionetas y el sainete, es decir, refractada en el espejo cóncavo, como diría Valle Inclán acerca del esperpento.

Trata de una intriga y un golpe palaciego motivado por los maquiavélicos consejos de Madre Ubú y un deseo desenfrenado por cosas mundanas en el caso de Ubú (morcillas, tierra, oro). En una posible versión «original» disponible, publicada en línea por Editorial La Bondiola, el texto consta de cinco actos divididos en escenas breves (7, 7, 8, 7 y 4, respectivamente) más una canción. La estructura sigue la fórmula orden/alteración del orden/restauración. En su mayor parte, la acción sucede en escena, representándose de manera simple y caricaturesca, excepto en algunas escenas donde se cuenta lo que ha ocurrido o está ocurriendo en otro lugar (escena 3 del acto II, III, IV y V), o se rememoran y resumen los sucesos (escena final del acto IV y primera del último acto).

La intriga está poblada por una amplia galería de personajes o arquetipos sociales apenas esbozados y desarrollados, verdaderos fanticos, entre los que destacan Ubú y su esposa —los conspiradores—; el Capitán Bordure, cómplice en la traición —luego traicionado—; el Rey Vencesla y la Reina Rosemonde; sus hijos Boleslas, Ladislav y Bougrelas —el cual sobrevive y que junto al Emperador Alexis recupera el trono de Polonia—, seguidos por generales, nobles, magistrados, financistas, soldados, palotinos, el pueblo, espectros, sombras, etcétera.

Complemento de personajes y acciones apenas esbozados, el lenguaje juega un papel principal. Es una pieza ágil, con frases cortas y un lenguaje punzante, procaz y extrañado que al tiempo que llama la atención sobre sí por su crudeza, revela y transparenta los hechos, los pensamientos y las motivaciones, efectuando una doble revelación: un lenguaje vestido para desnudar. Lo trágico, lo grotesco, el absurdo «sacan a luz» lo que los buenos modales y el decoro ocultan. (Polizonteatro). Su mérito reside en el tratamiento festivo y carnavalesco —dar ocasión a la risa demoledora e igualadora— al tiempo que exponer los comportamientos, actitudes y motivos de personajes heroicos y encumbrados portadores de una absoluta falta de valores y que aluden al individuo egocéntrico moderno en su estado puro, sin contención ni límites morales, afectivos o estéticos.

El *Ubú* (2006) de Polizonteatro,⁶³ en versión y dirección de Enrique Permy, mantiene el esquema circular de la trama (orden-golpe-restauración) y reafirma el carácter festivo del original a causa de la «vigencia del contenido y el lenguaje» (Polizonteatro). La fábula cobra vigencia y sentido en relación con la pasada dictadura y también a la lucha que no cesa por el poder, entre los valores y

63 Polizonteatro es una compañía de teatro independiente formada en 1994 que ha concebido y realizado varios espectáculos en espacios abiertos (*Popol Vuh*, *Ancestros*, *Circo Polizón*, *Aserrín Aserrán*) además de otras propuestas teatrales.

los antivalores. Los personajes,⁶⁴ que son bastante menos, aluden a ese contexto e historia local, donde no hay dos bandos sino tres, conformando dos ejes de conflicto,⁶⁵ puesto que además de los dos que luchan por el poder se hallan los subalternos de unos y otros, y en la obra, el lugar y perspectiva desde donde se mira, se ríe y se burla de los poderosos (el lugar del público). Así, aparte de mantener los rasgos del todo despreciables de Padre Ubú y Madre Ubú, aparecen el Rey Bordaybarre —doblemente significativo, si pensamos en la semejanza con el apellido del presidente Juan María Bordaberry, protagonista del «autogolpe» en 1973—, la reina Rosainmunda, Capitán Meapilas, Príncipe Pobrelao. Aparte de la referencia histórica y política, el individualismo y el egoísmo rampante y sin límites, que es parte de la cultura consumista y el hedonismo indiferente, dotan a la pieza y a su representación de un significado y actualidad adicional.

La fábula, adaptada a un espectáculo al aire libre, es todavía más esquemática y simplificada. Traducida a una estética de circo y de *clown* deviene más visual, corporal y acrobática. Por contrapartida, tiene menos diálogos y parlamentos, con lo que pierde una parte importante de la mordacidad y fuerza iluminadora y demoledora del original.⁶⁶ Las instancias de participación y juego, en cambio, acercan, agregan y enriquecen la versión original: la experiencia estética de la fiesta, la burla y la derrota del poder.

En cuanto al espacio escénico, se dispone el público en pie o sentado, formando una herradura enfrentada a una estructura metálica semejante a un andamio que hará de palacio. Se utilizan para su decoración telas, cuerdas, fuego, luces. Las acciones tienen lugar en el andamio, frente a la estructura (con esta como telón de fondo) y en la amplia arena central donde circulan personajes, maquinarias y carros. Allí se instala la trampa (el Pozo de Mierda), suceden las batallas, tiene lugar la procesión de músicos, los personajes entran en contacto con el público y este entra para participar de la obra.

64 Esta versión es concebida para 12 actores. Padre Ubú es representado por Marcel Sawchik, Madre Ubú por Graciela Abeledo. También actúan: Darío Campalans (Capitán), Jorge Martínez (Rey), Maca Marchand (Reina), Pablo Isasmendi (Príncipe), María Baldizán, Horacio Camandulle, Verónica Chmiel, Gabriel López. Música y canto: Daniel Pollo Píriz y Berta Pereira.

65 Se replica así el modelo original donde aparte del conflicto entre personajes encumbrados y de *la misma clase* que se disputan el poder (el conflicto horizontal) se agrega el desafío que presentan los personajes subordinados (un conflicto vertical, de clase). En la comedia *La Tempestad*, el conflicto entre Próspero (legítimo Duque de Milán) y Antonio (su hermano, el usurpador) se cruza con otro que enfrenta a Próspero, Ariel y los otros espíritus a su mando contra Calibán (expropiado de su isla y esclavizado), Sícórax (su madre y «bruja») y sus aliados circunstanciales: Trínculo (el bufón) y Estaban (despensero borracho).

66 Algunos problemas técnicos a la hora de la representación, como el imperfecto funcionamiento de los micrófonos y la amplificación, contribuyeron a magnificar este déficit.

Fotografía 3. *Ubú Rey*, Enrique Permu/Polizonteatro. Flor de Maroñas. 10/9/2006



Fuente: Archivo del autor

Por supuesto, muchos son los problemas y preguntas que se podrían abordar. A efectos de este trabajo nos detendremos en tres: a) la respuesta de la crítica; b) la decisión de sacar *Ubú* a la calle y hacerla en una plaza de Flor de Maroñas y su significado teatral, con el objetivo de deslindar *Ubú Rey* del proyecto más problemático de «llevar la cultura al pueblo» (a los que no la tienen, para «civilizarlos» y «salvarlos»); y c) el tema de «los bajos instintos» —que caracterizan a *Ubú*— como pulsiones desbocadas e incivilizadas, y que admite dos lecturas contradictorias e irreconciliables, y que podría resumirse como «la razón de la panza» versus «la razón del ombligo».

Fotografías 4 y 5. *Ubú Rey*, Enrique Permu/Polizonteatro. Flor de Maroñas. 10/9/2006



Fuente: Archivo del autor

Dentro y fuera del radar de la crítica

La crítica es quien define y legitima el teatro: lo que es teatro y lo que no, lo que vale o no vale la pena ver o hacerse. La que, como un ilusionista, muestra o vuelve invisible. También la que contribuye a sentar las bases de la lectura del teatro, es decir, la que predispone y encuadra nuestra relación con el teatro. En el *Inconsciente político* (1981), Fredric Jameson vuelve a recordarnos que casi nunca nos encontramos con la «obra en sí», sino que esta es siempre mediada y «administrada» por la cultura de la que somos parte. En particular, por la institución teatral de la cual la crítica —el comentario— son una parte. En esto reside su propuesta de metacomentario y de metacrítica, que consiste en intervenir y efectuar una crítica en la forma que se nos hace ver y vivir el teatro, y proponer otras formas de ver y vivirlo.

Efectivamente, lo primero que salta a la vista es que el *Ubú* «callejero» de Polizonteatro pasó relativamente desatendido por la crítica, salvo por un par de notas aparecidas en *La República* y *El País* sobre la representación frente al Solís. El *Ubú* transitante fue sencillamente ignorado y borrado. En la explanada del Solís, la obra se representó los viernes, sábados y domingos a las 22 horas. Las notas referidas giran en parte en torno a Jarry, su vida y su obra, en los recursos de teatro de calle, las estrategias espectaculares y técnicas de *clown*, de los que también se vale Polizonteatro. También de cómo, vaciada de la pretensión contestataria y revulsiva del original, este *Ubú* deviene en «pretexto para escenas carnalescas [...] que induce a los directores a transformar la escena en un circo» y en un mero «entretenimiento al aire libre» (Arias, 2005), «sin ánimo de romper nada [...] nada más que las convenciones estéticas» (Reyes, 2005) —no poca cosa. Aparte del tono peyorativo que no se oculta con respecto al carnaval y al circo «que complace a las izquierdas por su tufillo contestatario sin inquietar a las derechas» (Arias, 2005), la puesta en Flor de Maroñas no mereció, a juicio de la crítica, ninguna atención ni comentario.

Si lo que hace al teatro es que *no es* ni un texto, ni un edificio, ni una representación, sino un acontecimiento único e irrepetible, que tiene lugar en un espacio físico *concreto* compartido por personas igualmente concretas —los actores, el público—, en tiempo real, a fin de establecer un vínculo y una experiencia estética, e impactar, de diversas maneras, en quienes participan de ellas —incluidos los actores—, la crítica parece no ocuparse de nada de lo esencial y propiamente teatral: ni del acontecimiento, ni del espacio físico concreto, ni del público, ni del vínculo, su vivencia, recepción y efecto transformador —lo que nos hace ver, descubrir, pensar, sentir—; en suma, la finalidad y justificación primera y última del arte, y en especial, del teatro.

Dadas las características formales originales del *Ubú* de Jarry —caricaturesca, descoyuntada, histriónica, con personajes planos sin ninguna psicología ni profundidad, su trama esquemática simple, su conflicto en extremo elemental, etcétera— acaso no había mayor desafío en llevar *Ubú* a «la explanada del Teatro Solís».

Distinto el caso de lo acontecido en Flor de Maroñas, que tuvo lugar en medio de una kermesse, un domingo de primavera, ante un público maravillado, y que, si no contamos, por un momento, el teatro de carnaval, en muchos casos disfrutaba por primera vez de un espectáculo de teatro, de un espectáculo en su barrio y de la diversión que ofrece juntarnos en torno y réirnos a costas de Ubú. También, a celebrar la derrota simbólica de su mundo, que es la posibilidad de imaginar y vivir por anticipado —artísticamente— otra forma de entender y vivir la vida.

Fotografía 7. *Ubú Rey*, Enrique Permy/Polizonteatro. Flor de Maroñas. 10/9/2006



Fuente: Archivo del autor

Del Solís al barrio

Lo dicho a propósito de la crítica y sus omisiones de fondo nos lleva al segundo punto: la necesidad de reflexionar acerca del significado de llevar *Ubú* a la calle y al barrio, deslindándolo del proyecto paternalista, que siempre sobrevuela amenazante, de «llevar la cultura al pueblo», a los que «no tienen» ni cultura ni valores, para «civilizarlos» y «salvarlos». Aquí se vuelve necesario hacer un breve excursus teórico, a fin de modificar la noción del acontecimiento convivial que es o debería ser el teatro, a partir de las nociones de «frontera» y «travesía» en varios planos: geográfico, social, estético, personal.

En respuesta a una noción de «frontera» que proviene del paradigma dominante «civilización y barbarie» y del discurso épico, en tanto borde y lugar de un

otro imaginado como amenaza y sujeto a negar («ningunear»), someter, educar y asimilar, la frontera se puede pensar alternativamente como un lugar de encuentro, experimentación, intercambio, transformación. Volver a mirar el mundo desde la frontera y desde una situación fronteriza (Remedi, 2009) —Barba (1997) diría que es la zona del «Tercer Teatro»— nos ofrece la posibilidad de «la doble conciencia» (Mignolo, 2009) y de la crítica y superación de ambas.

Si sumamos, por lo tanto, la noción de «convivio» (Dubatti, 2011) y «liminaridad» (Turner, 1987; Schechner, 1985; Diéguez, 2007), es decir, aquello que acontece *antes* y *después*, pero que también es parte del acontecimiento y la experiencia social y cultural y también conforma nuestros marcos de lectura y nuestros propósitos de significación, y le agregamos a nuestra ecuación «la frontera» —ese lugar donde me encuentro con otros y las cosas se ven de un modo nuevo— arribamos a la noción de «travesía».

La travesía —que es movimiento, que es siempre particular, vivencial, regenerativa, proteica— transforma el convivio teatral en otra cosa: un convivio teatral intersocial e intercultural acorde al proyecto de la transmodernidad (Dussel, 2005). Dicho proyecto es la respuesta a la crisis y crítica de la modernidad occidental real históricamente corroída y pervertida por la razón instrumental (Quijano, 1988) en detrimento de la razón emancipadora. Se sustenta y promueve racionalidades y modernidades otras —canceladas, desplazadas y subyugadas, que recuperamos para la transmodernidad.

El acontecimiento y la experiencia estética convivial, entonces, no sucede en un lugar neutro o abstracto, ni artificial pero naturalizado, sino en lugares geográficos, sociales y culturales *específico-concretos*. Estos, además, requieren un desplazamiento, «un ir a otro lugar» —cargando nuestras dudas, ignorancias y miserias propias—, compartir el espacio y el tiempo con otros «en situación de subalternidad», de desnudez, de incapacidad, de incomodidad. Dicha experiencia está atravesada por toda clase de diferencias, asimetrías y conflictos: sociales, culturales, estéticos. No obstante, a diferencia del proyecto colonial-modernizador, esta vez, se trata y se va en busca de una experiencia mutuamente gratificante, aleccionadora, vivificante (de un aprendizaje, de un crecimiento, de una transformación). Parodiando a García Canclini (1995) aquí diremos que la frontera «sirve para pensar». Según Mignolo (2009), el pensamiento fronterizo sirve para pensar de otra manera, para ver y aprender otras cosas, para ensayar otras formas de hacer, imaginar posibilidades ayer obturadas, pero hoy, acaso, posibles: «Todavía se podrían ganar en Asia o en África causas que se perdieron en Inglaterra» (Thompson, 1989: 6).

Ir al encuentro de la frontera es ir al encuentro de valores, modos de vida y posibilidades desplazadas por la modernidad, derrotadas, acaso perdidas, pero quizás recuperables. Un viaje a otras semillas y profundidades. A otros horrores y crueldades, sí, también, claro, digamos «no-modernos». Pero también a otros modos de vida, valores, utopías y modos de hacer, necesarios para el proyecto alternativo e inclusivo de la transmodernidad.

Ahora bien, en la zona de contacto, en la frontera, ¿cuál ha de ser el lenguaje, la cultura y la actitud que debe primar? ¿Sobre qué bases construir, y en torno a qué establecer un vínculo y generar efectivamente un acontecimiento teatral convivial? Aquí reside el provecho de *Ubú* «como pretexto» (Arias, 2005) en tanto que apela a una estructura mítica elemental y a un lenguaje corporal y escatológico que revela nuestra común humanidad, sustentado por la imagen y la música que propician la fiesta, el juego y la risa. El *Ubú* de Polizonteatro se toca y se sirve de lo carnavalesco en dos sentidos: en tanto marco de decodificación y producción de sentido en el momento de la recepción (Hall, 1980) y en tanto visión de mundo, o cosmovisión.

Lo carnavalesco celebra el cuerpo, la vida, la sensualidad, el juego, la sexualidad, la fertilidad; abre un espacio en el que se instala el deseo y la utopía del «mundo al revés» y se «combate el temor», se vuelve a vivir o se vive de verdad (Bajtín, 2003). Esto cobra aun más relieve en contextos de privación y miseria, de desequilibrios grotescos entre el plano de los ideales proclamados y las realidades materiales, de descrédito de la palabra y elaborados discursos que suelen ocultar la injusticia o la explotación; especialmente durante las tiranías, pero no solamente. En 2006, las tiranías son otras, menos tangibles y visibles.

Cuando «la vida humana no es lógica y el lenguaje verbal ya no sirve para comunicarnos» (Hartnoll, 1989: 260), el encuentro, el intercambio, la comprensión requieren reconstruirse sobre otras bases: la igualdad, el respeto, la solidaridad, el renacimiento que propicia la poética y la estética carnavalesca.

Retorno ahora al acontecimiento de realizar *Ubú* en la explanada del Teatro Solís y en la Plaza Flor de Maroñas. Con respecto a lo primero, pese a tener lugar en un espacio abierto no se trata estrictamente de un teatro de calle. Cuando más se trata de una clase especial —teatro para espacios abiertos—, diferente a una performance, una intervención teatral o a una obra de teatro espontáneo realizado ante un público tomado por sorpresa, desconfiado, no cautivo. El lugar escogido mantiene la obra dentro de un espacio donde uno espera ver este tipo de espectáculo. Es cierto que es al aire libre y gratuito, pero no es del todo sorpresivo y convoca a un público socializado en el consumo de teatro culto, que va a ver el espectáculo anunciado. La apuesta por un lenguaje visual, corporal y espectacular en detrimento de diálogos y parlamentos, y la simplificación y abreviación de la pieza a fin de atraer y mantener un público inicialmente menos predispuesto y siempre a punto de irse (como es el público de teatro en espacios abiertos), tiene como contrapartida el acierto de una escenografía relativamente simple⁶⁷ que hace de llamador y contribuye a crear el efecto espectacular y la magia del teatro.

67 Simple pero no exenta de cierta complejidad puesto que requiere transportar y armar la estructura de andamios, los carros, instrumentos y equipos de sonido, etcétera. El espacio central donde se desarrolla la mayor parte de la acción supone, asimismo, disponer de un lugar lo suficientemente amplio y con ciertas características, capaz de albergar además la estructura y el público.

En cuanto a su versión barrial, el acontecimiento adquiere y se carga de una mayor sorpresa y atractivo, por inusual y desacostumbrado, aun si ocurre como parte de una «feria cultural» y se aprovecha de la tradición de los espectáculos de carnaval que sí visitan el teatro abierto lindero que existe en la plaza (pero que Permuy no utiliza) y de un público acostumbrado a asistir y participar de tales espectáculos. De hecho, *Ubú Rey* puede leerse como una variedad extrañada de parodia o extenso cuplé —una de las partes del espectáculo de murga. Es más, sería perfectamente aceptable como espectáculo de parodistas, una de los géneros tradicionales del carnaval montevideano, junto con las murgas, las humoradas, las comparsas, las revistas, las escuelas.

A diferencia de la escena céntrica y el horario nocturno de *Ubú* en el Solís, el ambiente barrial, el clima dominguero y el horario vespertino resulta en un público más amplio, diverso y familiar —multigeneracional—, que más y menos vicariamente vive, disfruta y participa intensamente de la representación y la farsa representada, contradiciendo una vez más la idea de que la gente de los barrios periféricos no les interesa o no les gusta el teatro.

Ciertamente, la pieza escogida y especialmente la poética a la que recurre Permuy —que hunde sus raíces en las tradiciones en las que se apoya el propio Jarry (la sátira, el entremés, la *commedia*, las arlequinadas dieciochescas (Brown, 1989: 53), la relación entre humor y política [Schechter, 1985])— favorece y es responsable del buen acoplamiento teatristas-público. No obstante, la simplificación y omisión de parlamentos y diálogos, en una obra en la que el lenguaje es tan esencial como la imagen y los gestos, pudo resultar excesiva y contraproducente, atentando contra la fuerza y el humor de la obra.

Por contrapartida, la decisión de realizar *Ubú* en Maroñas agrega elementos propios a la experiencia teatral y estética. El público es habilitado a presenciar desde una amigable cercanía, que en sí misma es un valor, una poética y un mensaje. También, a participar, sobre todo los chicos, de la acción, del antes, del después y del espacio liminal que rodea la representación donde aguardan para entrar en escena personajes y se entremezclan con el público los objetos y elementos de la escenografía (los carros, los andamios, el trono, etcétera) y que el público joven e infantil no duda en hacer suyos, efectuando su propia extrañación, descubriendo los entretelones del arte y la perspectiva de la creación.

Debido a la conjunción de tema, perspectiva, espacio, poética y experiencia estética, la puesta de *Ubú* en Maroñas redondea un acontecimiento social y teatral que pone en evidencia la vigencia del teatro y su capacidad de atraer, encantar y enriquecer entreteniéndolo cuando se consigue ir al encuentro del público, tomarlo en cuenta como parte de la creación y estar dispuesto a atender su sensibilidad y su ánimo, sin por ello claudicar en lo que uno tiene para expresar y compartir, todo lo cual ocurre precisamente, y quizás solamente, en un teatro de travesía y frontera.

La panza y el ombligo

Reyes (2006) se refiere a Ubú como «el rey que piensa con el estómago». Podría decirse lo mismo de Sancho Panza o de Gargantúa y Pantagruel. Quiero terminar refiriéndome, pero problematizando ese rasgo definitorio del personaje Ubú, que suple con creces su aparente «falta de desarrollo psicológico»: su panza, en la que lleva inscripto un espiral que gravita en torno a su ombligo, que da pie a una poderosa ambigüedad que parece fundir y confundir «la razón de la panza» y «la razón del ombligo».

En cuanto a «la razón de la panza», podemos asociarla a los apetitos, deseos y necesidades humanas más básicos, materiales y elementales, vinculados a la vida, la sobrevivencia, la reproducción, etcétera. Por supuesto, también el amor carnal, consorte de Doña Cuaresma. Lo mismo que a los pequeños placeres: una buena comida, un buen postre, un buen vino, el placer del banquete en tanto ocasión para estar y disfrutar en comunidad, entre amigos. En la antigua Grecia, los banquetes fueron indisociables de la fiesta, y el simposio era una ocasión para beber juntos, ambos vinculados al gasto fético (Morandé, 1984), que no es otra cosa que «tirar la casa por la ventana» y «perder el tiempo» disfrutando, bailando, liándose, anatema de la racionalidad burguesa.

Resulta por ello desconcertante que un teatro antiburgués, como el de Jarry, desestime y tiña con una luz negativa estas «razones de la panza» —los «motivos de Calibán»— siendo que la razón burguesa es ahorradora y estreñida, además de puritana, circunspecta y superficialmente decorosa/decorada (Barrán, 1990; Morandé, 1984). Esto acaso explica la crítica del materialismo craso, el utilitarismo y la razón instrumental burguesa que a fines del siglo XIX unió a arielistas, criollistas y neorrománticos.

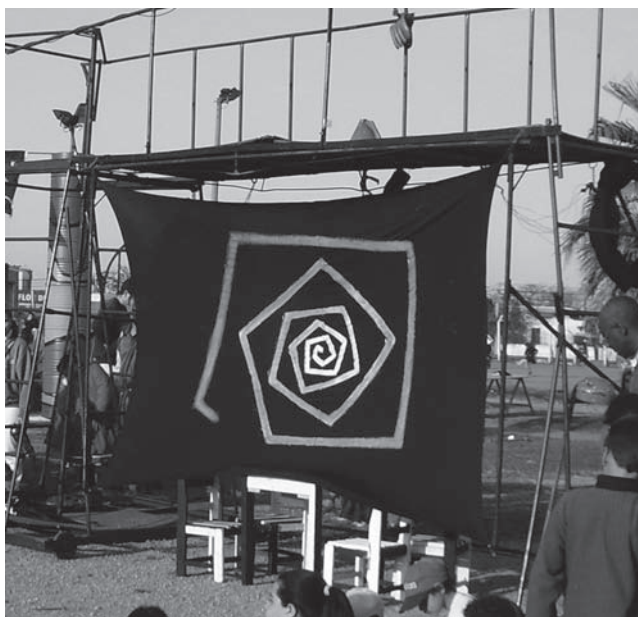
Dicho esto, es preciso distinguir y separar «la panza» de Ubú del «ombligo» que señala la espiral, y que más que al convivio, la fiesta y el simposio, aluden a su soledad —la soledad del poder—; sobre todo, a su egocentrismo: hacer, imaginar que el mundo gira o deba girar en torno a él, solo en torno a *sus* necesidades materiales o espirituales.

La espiral abre una perspectiva a la «psicología profunda» y a la poética que estructura a Ubú el personaje, a todos los personajes que se disputan y alternan en el poder en la obra. La «razón del ombligo» no es otra que la modernidad europea secuestrada por la razón procustea burguesa (Quijano, 1988) que organiza y da sentido al mundo en función del beneficio económico y político propio, cueste lo que cueste, caiga quien caiga. Y ya Boal (1974) nos advertía acerca del individuo moderno sin trabas ni escrúpulos en *La Mandrágora* de Maquiavelo, Mignolo nos ha mostrado el otro lado, el lado oscuro del Renacimiento europeo, Mariátegui la inmoralidad de la República, Benjamin la barbarie de la civilización, Carpentier la doble moral de la Revolución Francesa y el tirano ilustrado, y así sucesivamente.

La espiral en la panza desproporcionada de Ubú —¿o es Próspero, disfrazado?— brilla ahora como un símbolo de la modernidad. La misma modernidad que deja tantas panzas vacías y tantos que luchan por su panza. Como Rodó, Jarry también se confundió y barajó «la razón de la panza» con «la razón del ombligo». Acaso sea preciso separarlas y mostrarlas como contradicción. Esta ambigüedad no esclarecedora, producto de época —de fines del siglo XIX—, es la que hoy admite e invita, por un lado, a festejar y a recocijarnos con el mundo grosero y grotesco de Ubú y, por otro, a condenar su crueldad y egoísmo, la farsa tragicómica de un mundo atrapado en una sucesión sin fin de intrigas, golpes y palacios.

La espiral y el ombligo de la fábula también alude a otros centros y apetitos que se expresan en la geografía social, económica y cultural de la ciudad, del territorio. La travesía convivial y la representación devenida en banquete persigue, en última instancia, poner límites a la voracidad de Ubú, acabar con la razón del ombligo, descentrar la acumulación sin proporciones ni belleza: en unas pocas panzas, en unos pocos teatros.

Fotografía 8. *Ubú Rey*, Enrique Permyu/Polizonteatro. Flor de Maroñas. 10/9/2006



Fuente: Archivo del autor

Bibliografía

- ARIAS, JORGE. «Ubú por Polizonteatro en la explanada del teatro Solís», *La República*, 11/12/2005.
- BAJTÍN, MIJAÍL. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Buenos Aires: Alianza, 2003.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. Buenos Aires: FCE, 1993.
- BARBA, EUGENIO. *Teatro. Soledad, oficio y revuelta*. Buenos Aires: Catálogos, 1997.
- BARRÁN, JOSÉ PEDRO. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*. 2 tomos. La cultura bárbara (1800-1860)-El Disciplinamiento (1860-1920). Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1990.
- BERTHOLD, MARGOT. *Historia social del teatro*, vol 2. Madrid: Ediciones Guadarrama-Punto Omega, 1974.
- BOAL, AUGUSTO. *El teatro del oprimido y otras poéticas políticas*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1974.
- BORBA, JULIANO. «El teatro ocupa los espacios públicos. Las políticas de los imaginarios urbanos», *Revista Afuera. Estudios de crítica cultural*, año 3, n.º 4, <<http://www.revistaafuera.com>>. Consultada en mayo 2008.
- BROCKETT, OSCAR. *History of the Theater*. Boston: Allyn & Bacon, 1987, 5.^a ed.
- BROOK, PETER. *El espacio vacío* (1968). Barcelona: Península, 1986.
- BROWN, FREDERICK. *Theater & Revolution. The Culture of the French Stage*. Nueva York: Vintage/Random House, 1989.
- BRUSTEIN, ROBERT. *The Theatre of Revolt*. Chicago: Elephant Paperbacks, 1991.
- DIÉGUEZ, ILEANA. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- DUBATTI, JORGE. *Micropoéticas 1*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- . *Introducción a los estudios teatrales*. Ciudad de México: Libros de Godot, 2011. <<http://www.koss.com.ar/HTU/Intro-estudios-teatrales.pdf>>. Consultada en abril 2014.
- DUSSEL, ENRIQUE. *Transmodernidad e interculturalidad. Interpretación desde la Filosofía de la Liberación*. Ciudad de México: UAM-IZ, 2005.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR. «El consumo sirve para pensar», en *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Barcelona: Grijalbo, 1995; 41-55.
- HALL, STUART. «Encoding/Decoding», en *Culture, media, Language*, Stuart Hall et al., Eds. Londres: Hutchinson, 1980; 128-138.
- HARTNOLL, PHYLLIS. *The Theatre. A Concise History*. Nueva York: Thames and Hudson, 1989.
- HUTCHEON, LINDA. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Nueva York: Methuen, 1985.
- INNES, CRISTOPHER. *Avant Garde Theatre 1892-1992*. Londres y Nueva York: Routledge, 1993.
- JAMESON, FREDRIC. *The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- JARRY, ALFRED. «Ubu Rey», Texto de Editorial La Bondiola. <http://www.labondiola.com/publishing/ubu_rey/>. Consultada en abril 2014.
- LEGIDO, JUAN CARLOS. *El teatro uruguayo. De Juan Moreira a los independientes. 1886-1967*. Montevideo: Tauro, 1968.
- MIGNOLO, WALTER. «La idea de América Latina (la derecha, la izquierda y la opción decolonial)», *C y E*, vol. 1, n.º 2, 2009; 251-276.

- MORANDÉ COURT, PEDRO. *Cultura y modernización en América Latina*. Santiago de Chile: Instituto de Sociología de la Pontificia Universidad Católica, 1984.
- PELLETIERI, OSVALDO. «Cómo hacer la historia del teatro argentino», *Gestos*, año 17, n.º 34, noviembre 2002; 59-68.
- PIANCA, MARINA. *El Teatro de Nuestra América: Un Proyecto Continental (1959-1989)*, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, Serie «Hacia una Historia Social de las Literaturas Hispánicas y Luso-Brasileras». Minneapolis: University of Minnesota, 1990.
- PIGNATARO, JORGE. *El teatro independiente uruguayo*. Montevideo: Arca, 1968.
- POLIZONTEATRO. «Ubu en versión y dirección de Enrique Permy. Programa y ficha técnica». (Documento).
- QUIJANO, ANÍBAL. *Modernidad, identidad y utopía en América Latina*. Lima: Sociedad y Política Ediciones, 1988.
- REMEDI, GUSTAVO. «Teatro de frontera, espacios contaminados. Argumentos desde la transmodernidad», en *Teatro, memoria, identidad*, Roger Mirza, Ed. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2009; 83-99.
- «La escena ubicua. Hacia un nuevo modelo del sistema teatral nacional», *Latin American Theater Review* (Revista de la Universidad de Kansas), vol. 38, n.º 2 (primavera 2005); 51-71.
- REYES, CARLOS. «El rey que pensaba con el estómago: En la explanada del Teatro Solís, el espectáculo callejero «Ubu» ofrece un clásico con acción, música y diversión», *El País digital* (10/2/2006).
- «Fuego y música en vivo para el rey de la locura. Ubu Rey en la explanada del Teatro Solís», *El País digital* (9/9/2005).
- SCHNECHNER, RICHARD. *Between Theater and Anthropology*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- SCHNECHTER, JOEL. *Durov's Pig. Clowns, Politics and Theatre*. Nueva York: Theatre Communications Group, 1985.
- THOMPSON, EDWARD P. «Prefacio», en *La formación de la clase obrera en Inglaterra*. Barcelona: Crítica, 1989; xvii; 27-32.
- TURNER, VÍCTOR. *The Anthropology of Performance*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications, 1987.
- URES, MARIANA. «Hic sunt leones: *Stalker* en Montevideo», *La Diaria* (25/3/2008); 15.
- VILLEGAS, JUAN. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de América Latina y España*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1988.
- WICKHAM, GLYNNE. *A History of the Theatre*. Londres: Phaidon, 1994.

Maleta de cartón y tela: El papel del teatro en las asociaciones de inmigrantes baleares

JUAN ESTRADES PONS

FHCE, Universidad de la República

Este trabajo da cuenta de una aventura. Una aventura teatral de más de veinte años de duración, silenciosa y a la vez desafiante que solamente conocen aquellos que la vivieron y que la historia poco ha recogido. De una magnitud que tampoco los protagonistas de su época han tenido idea en el tiempo y que me ha interesado en forma personal. Una aventura en un Montevideo de emigrantes y de crecimiento, de mezcla de culturas e ideales que se ha sabido construir con discreción y recato. Y sepultada por los avatares de una vida vertiginosa llena de prioridades de lo importante, de lo correcto, de lo relevante, de lo serio y de lo cotizado. Lo imagino como un aporte a la historia del teatro. De una parte olvidada y aun no estudiada.

La emigración y el teatro. Un extraño binomio en el empuje de la necesidad más elemental en relación con las preocupaciones de convivencia y adaptación, canalizadas por medio de una frenética búsqueda por generar signos de identidad y pertenencia. Aventura sin héroes. Asumida por hombres y mujeres que tenían coraje, sin talentos especiales (o sí), para asumir ese mundo complejo y hermoso que se animó a poner en escena. De generar «el arte del teatro fuera del teatro», fuera de las paredes protectoras del edificio llamado teatro, más allá de los límites no solo espaciales sino conceptuales. Ese noviazgo entre espectáculo y lugar de representación, entre arte y edificio sin importar el dónde, sino el que se hace como esencial. Esto es lo más atractivo de esta propuesta, hurgar en un pasado lleno de sorpresas de quienes fueron los protagonistas de esta aventura. Un tesoro que nos mantenga en el tiempo. Un sueño al que muchos apostaron y vale la pena descubrir. Los grupos filodramáticos también existieron en los clubes institucionales. Una actividad teatral espontánea donde la gente se reunía —se reúne— para hacer teatro y expresarse. Actividad que en algunos momentos fue desprestigiada por ciertos medios, que muchas veces influyeron para su desaparición gradual. Pero esos juegos teatrales de no iniciados permitieron el desarrollo de muchas vocaciones de actores luego profesionales, expandieron las ideas sociales de los gremios y dieron lugar a que el teatro fuera una manifestación artística que divertía y educaba en la que todos podían actuar y participar de alguna manera. Contribuyeron también a la integración cultural del país, ya que en las sociedades españolas, italianas y de otros países de emigrantes había casi siempre una sala teatral dispuesta para la representación teatral de obras muchas veces de autores nacionales. Una forma de teatro popular.

Movimiento emigratorio de baleares al Uruguay

El fenómeno inmigratorio, expresa el profesor Carlos Zubillaga, supone siempre —con abstracción de la causalidad que presenta— un desarraigo.

¿En qué medida ese desarraigo se resuelve en una reafirmación de la identidad (étnica, lingüística, histórica, nacional) y, consecuentemente, en una actitud de enquistamiento en la sociedad receptora, o por el contrario, en un proceso de aculturación que involucre préstamos mutuos entre la cosmovisión del inmigrante y la propia sociedad que lo alberga? (1993: 22).

Los inmigrantes baleares en el Uruguay vivieron sin duda estas alternativas, sobre todo tomando como referente la significación de las lenguas peninsulares e isleñas que coexistieron en la aventura uruguaya. El instrumento de comunicación diferente que portaban vascos, catalanes, gallegos y baleares no valió en términos de permanencia cultural, por la debilidad en el contexto aplicado, aunque sí de vital importancia en las instancias de reafirmación de la identidad étnica y cultural de origen. Para otros fines de integración al medio se utilizó el castellano con relativa solvencia que permitió un vínculo menos traumático, salvo en alguna etapa ya referida con anterioridad. Sin embargo, muchos baleares y españoles en general tuvieron que vivir el fenómeno de ser catalogados en forma genérica con el nombre de «gallegos» sin realizar distinciones regionales, que llevó en muchos casos a un repliegue dentro de las familias para realizar la autodefensa de una diferenciación que traían desde España, por pertenecer a distintas comunidades. Allí apareció un fuerte sentido de pertenencia muchas veces reflejado en los agrupamientos asociativos.

Los migrantes, como dice Fernando Devoto, no son individuos que deciden autónomamente emigrar un día. Se encuentran vinculados, comprometidos, coaccionados con o por otras personas. Al integrar una familia naturalmente la decisión se da en el marco de las formas específicas de las relaciones familiares o parentales. Las ofertas y opciones que se le presentan a quienes deben emigrar son de diferentes orígenes y múltiples, lo que implican variables en el momento de valorar ciertas condiciones en los lugares donde se encuentran aquellos que supuestamente serán los soportes de los primeros tiempos fuera de su tierra.

El mismo Devoto, antes citado, expresa que «esas decisiones están orientadas por una específica cultura migratoria, que no es más que la reproducción de ciertos mecanismos de relación social a través del tiempo y/o por la específica coyuntura económica en la que se produce la migración» (1999: 192).

Así se podrían distinguir tres tipos de emigración según el movimiento generado en las familias: migración de hombres solos, migración de familias enteras en un mismo tiempo y migración escalonada de familias.

En el caso de los baleares en el Uruguay se dieron características mixtas donde a la venida de varones adultos solos se produce posteriormente la emigración de las mujeres solas o con sus hijos. La emigración de familias en una segunda etapa, producto de una cadena, generalmente se genera luego de la estabilización de un integrante de la familia después de haber pasado, muchas veces, por el sostén

de una red parental o pueblerina, de instituciones o asociaciones comunitarias, cercanía con el idioma o la sociedad a la que debe integrarse, del tipo de trabajo disponible por capacidad, seguridad o abundancia del mismo.

Devoto es muy explícito sobre este punto estableciendo que «las tipologías familiares al igual que las variantes ocupacionales y regionales está lejos de permitirnos hablar de un migrante único sujeto a un mismo conjunto de causas y capaz de responder en forma unívoca las mismas» (1999: 191 y ss.).

Movimiento asociativo del emigrante balear en Uruguay

No podemos dejar de lado que uno de los lugares de encuentro más importante fue, sin dudas, los centros asociativos que perduraron a través del tiempo. Es evidente una tendencia espontánea a privilegiar socialmente los lazos que los unen a una misma tierra y a un mismo destino.

El nacimiento del movimiento asociativo balear en el Uruguay se sitúa dentro del contexto de las primeras etapas del desplazamiento insular al país.

Las necesidades económicas que tenían algunos de aquellos primeros emigrantes que llegaban motivaron la creación en 1875 de una Sociedad de Socorros Mutuos, entidad que tenía una finalidad asistencial auxiliando a los isleños desocupados, ofreciendo servicios sanitarios gratuitos a los emigrantes más pobres y encargándose incluso de enterrar a los indigentes en un panteón llamado Balear, propiedad de la sociedad. En 1890, presidía la institución el pintor mallorquín Miguel Jaume Bosch.

El periodista balear Pedro A. Bernat, el 9 de octubre de 1880, expresaba con respecto al tema del asociacionismo:

Asociación es educación: el hombre civil, precisa el trato social como primer instrumento de su propia cultura, es el yunque donde se acrisola el entendimiento; es la piedra de prueba para el mérito individual; es el juicio colectivo funcionando ordenadamente.

Muchos creen que la gran multiplicidad de centros españoles con carácter provincial muy determinado, puede retardar o entorpecer el sentimiento de unión y del mutuo concurso.

No debe existir tal temor. [...]

Si es cierto que bastante hay hecho, no es menos cierto que nos queda mucho por hacer, y que el fecundo principio de la asociación, que estamos alimentando bajo el techo de estos centros españoles, pueda dar espléndidos resultados para la colectividad y para la República amiga, en cuyo suelo nos sustentamos.

El modo de propender a la realización de esas instituciones benéficas y previsoras, que preconiza la civilización moderna como oasis ó punto de descanso en medio de nuestras luchas morales, es el medio de la asociación misma. (Periódico *La España*, octubre, 1880)

Y en relación con la Sociedad Española de Socorros Mutuos dirá:

Pero no está circunscrita de gloria la Sociedad Española de Socorros Mutuos a ser la creadora de las sociedades de su índole. Las sociedades protectoras, de

instrucción y recreativas que existen en Montevideo y fuera de él, son retoños de ese tronco vigoroso, pedazos de ese corazón... (Periódico *La España*, 1893)

En los primeros años de 1900 se inaugura en Montevideo otra institución balear, más precisamente el día 4 de diciembre de 1906, en un local social ubicado en Punta Carretas que pretendía la unificación mallorquina con un sentido recreativo. A su vez, sobre mediados del año 1910 se constituye el Centro Eivissenc que integró también a la colectividad formenterense muy numerosa en ese momento, instalado en un discreto local en la calle Piedras, en la parte vieja de la ciudad, pero con una breve existencia al ser absorbida por otra institución que agrupó a todos los inmigrantes del archipiélago, el Centro Balear.

El 26 de octubre de 1919 se constituye en Montevideo el Centro Balear, entidad que abandona la característica mallorquina e ibicenca de las instituciones anteriores para ser de todas las Islas Baleares. Los festivales artístico-danzantes, las matinés bailables y las representaciones teatrales fueron, sin duda, los actos recreativos que consolidaron la relación entre los asociados. En 1923 va a crear su propio órgano de expresión en la revista *Baleares* que tenía un apartado denominado «De las Islas», que ofrecía noticias de las diversas localidades, pueblos y ciudades de Baleares. Su objetivo era sin duda incrementar las relaciones entre los emigrantes baleares y mantener por medio de la información el recuerdo de su tierra de procedencia. Se podría decir que esta etapa institucional se ubicaría dentro de los límites cronológicos de la gran corriente de emigración balear con capital humano oriundo, que llegó a tener el mayor índice de afiliación entre 1923-1924 en el orden de los 200 asociados. Sin embargo, sin un motivo contundente, la asociación desaparecerá en la segunda mitad de los años veinte.

Hacia finales de los treinta, la vocación asociativa de los emigrantes baleares en el Uruguay, como lo expresa Joan Buades y otros (1995), lleva a una nueva etapa institucional dentro del conflicto de sentimientos planteado por la Guerra Civil en España. En el mes de setiembre de 1938 se funda el Círculo Democrático Balear que tiene dos etapas claramente diferenciadas. La primera, desde su fundación hasta la segunda mitad de los años cincuenta, es un momento de real auge y esplendor caracterizado por una intensa actividad institucional. La segunda marca la decadencia que lleva a la desaparición progresiva del círculo. Su funcionamiento abarcó un período de 35 años convirtiéndolo en el centro regional de más duración de los creados hasta el momento por los baleares en Uruguay. A diferencia del Centro Balear no tenía ninguna publicación periódica, pero se editaba un programa mensual donde se marcaban las actividades organizadas por la directiva. Se pueden rastrear hasta su desaparición tres localizaciones diferentes de su sede social: la primera de 1941 a 1943, desde 1943 a 1947 y desde setiembre de 1947 hasta su cierre en 1973. Curiosamente tanto en la etapa anterior como en esta, no se conservaron los locales sociales o sedes, como sí lo hicieron otras asociaciones baleares en América, a pesar de haber pasado épocas difíciles con actividad prácticamente nula.

El Círculo Democrático Balear y el teatro

El Círculo Democrático Balear a lo largo de su trayectoria se caracterizó por poseer una intensa actividad cultural, social y recreativa cuyo objetivo coincidía plenamente con el anterior Centro Balear. El mejor exponente será el grupo teatral compuesto por aficionados de ascendencia balear y algunos no balears cercanos a la casa por relaciones de parentesco y de amistad que marcará un alto grado de integración dentro de la sociedad montevideana, escenificando muchas obras en castellano.

Estas manifestaciones teatrales las podemos ubicar básicamente en lo que se definiría como un teatro comunitario dentro de lo filodramático. Caracterizado por la conformación de sus integrantes: emigrantes-actores, que no son profesionales del teatro.

La convocatoria se realiza con el deseo de reunirse para gestar manifestaciones de teatro, las franjas etarias no son las que propicia ni fomenta la sociedad de consumo en general. La intergeneracional es una característica esencial de estos grupos. Jóvenes y adultos cruzan límites de generaciones sin criterios de selección, estrato social, oficio o profesión. Como expresa Marcela Bidegain «la idea primordial de la poética del teatro comunitario es inclusiva, entiende que el arte debe formar parte de la vida de las personas y que se puede aprender junto con el otro aún siendo parte de otra generación» (2008: 306). Lo importante será, entonces, la comunicación y organización del grupo según los intereses vinculados al vínculo con la institución. Teatro comunitario cuyos integrantes podían venir de diferentes lugares, pero con un centro común, ser parte de una comunidad de emigrantes y compartir el problema del desarraigo. Su objetivo por lo tanto no fue solamente lo estético, sino un trabajo en torno (además de actuar, cantar, diseñar vestuario y realizar escenografía) a la recuperación y reconstitución del entramado de la comunidad en donde en cada puesta en escena se articule el deseo, la memoria y las diversidades para establecer un espacio de acción y transformación y así accionar sobre la realidad que se estaba viviendo y adquirir una mayor participación entre los coterráneos. Campo de subjetividades que determinan una zona de habitabilidad diferente, otra manera de pensar y vivir. Construcción en la actividad teatral de un sentido de pertenencia y participación. Incluso siendo creíble como actor en la tosquedad y la torpeza más allá de su trabajo y esfuerzo en lo estético y actoral. Dando credibilidad a su personaje en una convención que es seria de tal manera que el espectador lo acepta de pleno grado. Conoce las reglas y convenciones del juego tanto como las del teatro «en que se disputa [como expresa Marcela Bidegain] una doble tensión del hecho teatral en sí mismo y el de las convenciones que se requieren (maquillaje, gestualidad, técnica, modo de abordaje del personaje)» (2008: 318). Donde el emigrante-actor maneja la tensión basado en ciertas reglas de juego sin tener todas las herramientas técnicas.

Pero para conocer mejor y de cerca este tipo de experiencias es importante acercarse a los mismos protagonistas que vivieron este tipo de teatro. En

primer caso, tenemos a Ruben Torres, ibicenco, que sobre su vinculación a la actividad teatral nos comentó:

Mi padre leía mucho, aunque nunca me manifestó la escolaridad que tenía. Sin embargo, era notoria su avidez de conocimiento que bien lo pudo transformar en un autodidacta con una cultura adquirida por su interés y su tesón. Incluso su sensibilidad artística lo llevó a pintar acuarelas, sin dejar de mencionar su veta de escritor epistolar, con cartas a mi madre donde expresaba sus sentimientos con versos de amor. Quizás por allí podemos explicar su afición al teatro y a la parte artística que tuvo la satisfacción de desarrollar en el Centro Balear y en el Círculo Democrático Balear. (Estrades, 2004: 94)

En ese momento, entre los años 1920 y 1955 la actividad del Centro Balear y del Círculo Democrático Balear era muy intensa a tal punto que tenía dos actuaciones casi seguras por mes. Poco a poco el padre de Ruben Torres lo fue incorporando al elenco en pequeños papeles de niño.

Es de destacar que se trabajaba mucho en subcomisiones por la gran actividad que tenía el Círculo Democrático Balear a partir de 1938. Así encontramos en ese momento la Comisión de Fiestas, la de Pesca y Turismo, el Comité Baleárico, Comisión Fiscal, una Secretaría de Prensa y Propaganda y también una de actos culturales que llevaba adelante conferencias y otras expresiones de carácter artístico.

En relación con las sedes que se utilizaban, había una continua movilidad producto de los cambios que se realizaban sobre todo por el crecimiento permanente del núcleo balear que se ampliaba con gente que incluso nada tenía que ver con la ascendencia balear. Pero las actividades, sobre todo los bailes, eran tan atractivos, que convocaban a otras personas de la sociedad de la época.

La primera experiencia de asociación —continúa diciendo Ruben Torres— la tuvimos con el Casal Catalá, en su sede de la calle 18 de Julio 876, que nos permitió adquirir la experiencia que los compañeros catalanes tenían desde hacia varios años antes. Así comenzamos a conformar comisiones que actuaban en forma independiente del Casal Catalá que nos permitió ir creciendo al ver en otros cómo se administraba la práctica social. Al separarnos, éramos una autoridad en todo sentido.

También realizábamos beneficios pro-fondo social, cuyo programa incluía dos exhibiciones cinematográficas, auspiciadas por los comercios cuyo aporte material contribuía a la realización de los espectáculos. (Estrades, 2004: 95)

Así aparecían avisos como la nueva sastrería de Miguel Oliver según reza el aviso: «única balear en Montevideo, artículos para hombres y trajes a medida a precios bajos»; la tienda, mercería, útiles escolares y artículos para hombres de Jose Fuxa llamada La Porteña; taller de calzado fino con especialidad en calzados Luis xv de Francisco Dalmedo; La Mahonesa, panadería, confitería y lechería; La Popular, panadería y confitería de Llado Hnos.: «pan caliente tres veces al día, especialidad en masas y bizcochos»; La Nueva Imperial, panadería y confitería de Matías Bujosa y Cía., cuya propaganda decía: «pruebe la exquisita galleta isleña única en el país», más otros avisos de comercios prestigiosos del medio.

Todos estos datos se registran a partir de la consulta directa con los programas originales de las actuaciones en el período consultado.

La primera sede que estuvimos sin otras agrupaciones de emigrantes fue en la calle Andes 1471 [antes estaban juntos con el Casal Catalá], en los altos de una casa que vio pasar un despliegue muy importante de figuras artísticas de gran relieve, el inicio de una actividad que se fue consolidando con el tiempo en las dos sedes que luego ocupó el Círculo Democrático Balear. En esa época también estuvimos vinculados con el SODRE, que estaba al lado de nuestra sede, con intercambios de enorme trascendencia artística. Incluso tuvimos la satisfacción de que una de las figuras artísticas de gran relieve como Gala Chabelska tuviera la deferencia de dar clases de ballet sin costo a nuestros socios, en pago por ensayos diurnos que no se podían realizar en la propia sede del SODRE, haciéndolos en nuestras instalaciones.

Posteriormente nos trasladamos a la calle 18 de Julio 1318, otra casa de altos que tenía balcones hacia la principal avenida de Montevideo en aquel momento, por donde circulaba con enorme suceso el carnaval montevideano.

Ese local era muy amplio, a tal punto que teníamos un escenario propio para las representaciones teatrales.

Cabe destacar que la actividad teatral desarrollada por el Círculo Democrático Balear se encuadraba dentro de un Montevideo cuya actividad artística se veía acotada por la aparición de competidores, lo que valoriza aún más el éxito logrado. A modo de ejemplo, sobre los años treinta, había aparecido con enorme trascendencia la radiotelefonía que pasaba radioteatros cautivando un público femenino que quedaba atrapado en los episodios desde la cocina, el comedor o el living. Esto trajo aparejado la desaparición de varias salas teatrales, ante el conformismo del público y un inevitable descenso del buen gusto en el público medio. Solo sobrevivían aquellos que trabajan en la radio, en algún empleo que nada tenía que ver con los espectáculos teatrales, o actuando esporádicamente en el escenario del 18 de Julio con algún conjunto circunstancial salido del radioteatro o en peregrinación heroica hacia los escenarios teatrales del interior del país. Había una desconfianza y timidez frente a las posibilidades creadoras reducidos a un papel de pasivos consumidores de *biógrafos y radioteatros*. En medio de ese panorama, aparecía un centro como el Círculo Democrático Balear, en la década de los treinta, lleno de pujanza y fuerza con un enorme cariño a toda la actividad desplegada. Quizás el enorme mérito que tuvo se debió a los despliegues de voluntades, creadores y sostenedores de la actividad artística del círculo.

El 8 de noviembre de 1947 se inauguró una nueva sede en la calle Colonia 1326 con una velada artística que presentó uno de los grandes animadores que tuvo el Círculo Democrático Balear, desde su asentamiento en la calle Andes hasta esta etapa que llegó hasta el definitivo cierre en 1973. Nos referimos al Sr. Dante Iocco, un italiano vinculado desde siempre y entrañablemente a los baleares.

Lo interesante es que en estos medios también se daban vinculaciones de carácter social y así nos relata Ruben Torres:

Ambos [Iocco y Torres] conocimos a nuestras respectivas señoras, Nelly y Atlántida, en la casa balear y también nos casamos en el mismo año 1950. Don Dante con Atlántida Dalmedo, descendiente de menorquines, cuyo padre, Manuel Dalmedo, junto con el mío fueron pioneros del teatro balear; y yo con Nelly Robredo que se acercó al Círculo por las actividades artísticas, pero que no tenía relación los baleares. Su madre supo que existía un cuadro artístico al que podían integrarse jóvenes y allí inscribió a Nelly que además sabía recitar. Mis actuaciones en realidad no fueron muchas porque, a diferencia de mi padre que era extrovertido y hecho para la escena, yo era más bien tímido. Así mis actuaciones fugaces se mezclaron con alguna intervención como apuntador. Aunque esto tampoco duró dado que, en lugar de decir el texto en forma objetiva, interpretaba el papel desde la casilla del apuntador con las vehementes protestas de los actores. (Estrades, 2004: 96)

Otra figura importante que pudimos contactar de esa época fue Mary Ramos Oliver, mallorquina de Manacor también participante de los elencos teatrales de los baleares en Uruguay. Así recuerda aquella época:

Más tarde se fundó el Círculo Democrático Balear, de donde tengo maravillosos recuerdos. En ese momento compartíamos con el Casal Catalá la casa en la calle 18 de Julio 876, realizando actividades en forma conjunta para todos los catalanes y baleares. La organización era compartida. Nuestro círculo se caracterizó por tener un tono cultural siguiendo el camino del anterior Centro Balear, con un grupo de teatro creado por Miguel Oliver, un menorquín que tenía una sastrería con artículos para hombres en la calle Andes 1309. Con la dirección artística, en ese momento, de Eduardo Quintana juntando un numeroso elenco de gran prestigio en la sociedad montevideana, integrado por socios y no socios vinculados a la colectividad balear.

Numerosas obras se representaron en ese momento donde participé en diferentes papeles. Recuerdo, entre otras, *Las codornices* en junio de 1939, comedia de Vital Aza, actuando en el personaje de Clara, estando de apuntador el propio Miguel Oliver. Era la segunda parte de un espectáculo que por lo general tenía una primera parte de variedades, abarcando, por ejemplo, una jota, *Tè quiero*, cantada por el tenor Manuel Dalmedo; un monólogo recitado por el Sr. Eduardo Quintana; *El Relicario*, por la Sr. Amanda Grau; y una romanza por el tenor Manuel Dalmedo. A continuación venía el cuadro artístico; para finalizar con un gran baile social amenizado por la orquesta Rossi.

En los programas existía una nota que expresaba textualmente: «Los socios del Centro Democrático Balear tienen derecho a los festivales programados por el Casal Catalá».

Actué en otra obra muy importante, en el papel de Doña Elisa, *Ilusiones del viejo y de la vieja*, dirigida por el Sr. Eduardo Quintana, con la cual dimos varias representaciones en diferentes lugares con un éxito monumental. Incluso se siguió representado varios años después, era un clásico del elenco del Balear. También representé en ese mismo año *La cosa es no trabajar*, una pieza en dos cuadros de Bassi y Botta, donde actuaba de Leonarda y también mi hermano, Juan Ramis, tenía un pequeño papel de mensajero.

En la obra *El Señor Feudal*, en tres actos de Joaquín Dicenta, mi hermano tenía un papel de niño mientras que yo hacía de Petra. Aún puedo recordar a José Fuxa como Jaime, alto con botas y capa. Lo de mi hermano es casi un milagro dado que no tuvo nunca una inclinación por el Balear como la tuve yo. Es de destacar dos cosas que hacíamos con enorme sacrificio, por un lado, los trajes y vestidos todos confeccionados por nuestras madres, y los ensayos que realizábamos con total devoción casi todos los días hasta las 23 horas a pesar que al día siguiente teníamos nuestros compromisos ya fuera de estudio o de trabajo. Pero allí al firme estaban, una vez más, nuestras madres que permanecían durante todo el tiempo que requerían nuestras obligaciones actorales. (Entrevista, 2002)

En ese momento también está presente el recuerdo del terrible flagelo de la Guerra Civil Española que les tocó vivir tan de cerca, incluso se formó un grupo de ayuda balear, que se dedicaba a juntar fondos, ropa y alimentos para España. Por lo general había dos tipos de formas para recaudar dichos fondos. Por un lado, con beneficios sociales, alquilando algún cine con una o dos funciones cuya platea o tertulia valía 0,40, o por el Balear iban los jóvenes a otras instituciones como Casa de Galicia, Centro Gallego, Casa de España a ayudar vendiendo helados o pasteles.

El local donde se encontraba el Centro Democrático Balear era muy amplio, en una casa antigua con tres balcones a la calle, todo a 18 de Julio, la principal avenida, con un patio interior embaldosado donde se hacían las representaciones y bailes. El padre de Ramis atendía la cantina y vivían en ese local. «Allí se cosecharon innumerables amigos con los cuales continuaron viéndose muchos años, como, por ejemplo, Eduardo Quintana, familia que alquiló una casaquinta muy linda a dos cuadras de mi casa. O Amanda Grau, que conoció en el luto por su padre a Jorge Monserrat y luego se casó con él, expresó Mary Ramis» (Estrades, 2004: 101).

El Balear fue un centro de contactos entre baleares y a veces con gente que no tenía que ver con él, pero igual se integró con total dedicación. Este es el caso de Dante Iocco de origen italiano, un animador fundamental del cuadro artístico, que con el tiempo se transformó en un verdadero protagonista del teatro filodramático de esta época y vinculado, como ya expresamos, a los baleares, quién profundizó sobre algunos detalles del repertorio de obras que se representaban y sobre todo lo que se vivía en estas funciones teatrales. Hombre vinculado a los baleares por razones afectivas que se transformó en un protagonista de las representaciones teatrales.

Su incorporación al medio balear será inmediata, casi sin darse cuenta estará viviendo a la par de cualquier socio del Círculo Democrático Balear, oriundo de las islas, alegrías y tristezas, luchas y logros.

Pero lo más importante será cuando Eduardo Quintana lo invita a formar parte del cuadro artístico. No lo sorprende porque su suegra lo había motivado y además ya, en forma *amateur*, había incursionado en el medio teatral. En un largo peregrinaje de los lugares de representación, que no importaba

demasiado, paralelamente se fueron sucediendo las diferentes sedes del Círculo Democrático Balear, en la calle Andes 1471, en 18 de Julio 896, integrados a la gente del Casal Catalá, en 18 de Julio 1318, en el momento de máximo esplendor y posteriormente en la calle Colonia que verá la dolorosa etapa del cierre sobre los años setenta. Todas ellas tenían un lugar privilegiado para la representación. Incluso en algunas casas se realizaron reformas a los efectos de poder instalar un escenario en algún lugar.

En un esfuerzo titánico —expresa Dante Iocco—, el centro ofrecía una obra de teatro cada 30 días muchas veces para una sola función, además de un espectáculo de variedades cada 15 días, más los bailes todos los fines de semana. Pero siempre dentro del máximo respeto al país y a su capital Montevideo. ¿Por qué expreso esto? Simplemente por la razón que en estos espectáculos estaba presente la integración de los valores culturales uruguayos a través de una resignificación de los referentes del país. Así no podía faltar en los espectáculos de variedades el «pericón nacional» —danza nacional uruguaya que surgió a fines del siglo XVIII con vigencia folclórica hasta entrado el siglo XX ejecutada con guitarras y acordeón— así como también el festejo de las fechas patrias tradicionales como lo son el 18 de julio y el 25 de agosto. También con la incorporación de obras gauchescas o bailes regionales de la patria. El Balear en ese sentido respetó e integró la cultura del país en medio de las manifestaciones típicas. Lo que contribuyó a que se tuviera enorme consideración en el medio hacia la colectividad balear estableciendo una contribución cultural de significación de inmigrantes que vinieron a estas tierras a trabajar. (Estrades, 2004: 110)

También el Balear será un punto de encuentro en los festejos del carnaval que en el Montevideo de los años treinta al cincuenta tuvo una gran importancia. Se transformó en un lugar de referencia sobre todo cuando estuvo ubicado en la principal avenida del momento, en 18 de Julio 1308 (hoy librería Feria del libro).

Los recuerdos se van desplegando y Iocco expresa:

Tengo presente y aún lo vivo como si fuera hoy el carnaval de 1945 cuando se engalanó la sede con motivos que podría decirse íntimamente vinculados a la emigración. El tema era un gran barco cuya proa figuraba en los balcones de la casa con sus salvavidas en la borda. La gente al salir al balcón para ver el desfile de los grupos carnavaleros simulaba estar sobre el buque que no se sabía si partía o arribaba a puerto. Todo aquel que pasaba por el frente no podía evitar levantar la vista para ver aquel espectáculo. Pero esto seguía dentro del centro cuyas paredes estaban decoradas y pintadas con paneles de 4 metros, realizados por el hermano político de Atlántida, Hamlet Vidal, también con motivos que pasaban por diversos países, relacionados con el carnaval. Se sucedían escenas de Argentina, Cuba, Brasil, países de recepción de emigrantes españoles sobre todo los dos primeros por donde imaginariamente llegaba y partía aquel barco. (Entrevista, 2003)

Pero uno de los puntos altos será la representación teatral. Como expresaba Dante Iocco, ensayos sobre ensayos, tratando de lograr niveles de actuación

relevantes. Incluso apelando a la colaboración de escenógrafos, sonidistas, apuntadores, electricistas, maquilladores (se tuvo un profesional, uno de los mejores en el rubro, Raúl Cepellini) que aproximaban la puesta en escena a la máxima profesionalidad. Hasta en una oportunidad se apeló al consejo de Carlos Brussa, un hombre vinculado al teatro como actor y director, quien desinteresadamente asesoró en los últimos ensayos de una obra de Florencio Sánchez.

Esa laboriosidad también tenía su presencia anónima como lo expresa Dante:

Mi suegro era zapatero fino y mi suegra era aparadora. Eran artesanos del calzado realizando tareas magníficas a mano, incluyendo trabajos para los equipos de fútbol de primera división y haciendo los guantes de boxeo de un gran boxeador de los años cuarenta o cincuenta, Dogomar Martínez, para sus peleas en Montevideo. Esta señora menorquina, mi suegra, se levantaba a las seis de la mañana para trabajar y a las 20 horas, en la noche, cuando terminaba su labor de 13 horas, partía con su hija a los ensayos de las obras del Balear para retornar a su casa sobre las 23:30 de la noche. En realidad, mi suegra no era la excepción, sino que todas las madres de una manera u otra realizaban los mismos esfuerzos, pero con la enorme satisfacción que significaba luego que sus hijas pudieran representar una obra teatral para el Balear. (Entrevista, 2003)

Con relación a las obras que Dante Iocco recuerda por presencia como actor o director, se destacan:

En agosto de 1939, *El único camino*, comedia dramática en dos actos y cuatro cuadros de Julio C. Teysera, en el Casal Catalá, en 18 de Julio 876.

En el año 1940, entre otras, se representaron en la calle 18 de Julio 876 con el Casal Catalá, *La barra provinciana*, una obra en dos actos de Collazo e Insausti cuya acción transcurría en Buenos Aires.

También se representó *La cosa es no trabajar*, comedia en dos cuadros de Bassi y Botta. Antonio Botta nacido en San Pablo, Brasil, en 1896, estrenó su primera obra en el teatro porteño, un sainete llamado Falucho con la compañía de Luis Arata. Entre otras obras se destacan *¡A divertirse muchachos!*, *¡Esto es Buenos Aires!*, *¡Qué lindo es casarse!*, *¡Sardina que lleva el gato!*, *La parada 33*, *La patria del tango*, *La solterona del barrio*, *Veranito de San Juan* y *La cosa es no trabajar* representada por el Centro Balear. Con relación al autor, Antonio de Bassi nacido en Buenos Aires en 1887, hombre de teatro que comenzó su carrera de autor con la obra *Aves Negras* estrenada por Pablo Podestá en el teatro Marconi. Realizó en colaboración con Antonio Botta y Enrique García Velloso innumerables obras como *La mala partida*, *Morriña*, *Chata cuatro*, *Fascismo casero*, *El turco Salomón*, *Falucho*, *El 72 a la cabeza*, *Puerto Nuevo*, *El mundo al día*, entre muchas. También escribió composiciones musicales diversas y musicalizó entre 350 y 400 obras de teatro escritas por varios autores.

El 12 de octubre, en los festejos del día del Descubrimiento de América, se representó *Ilusiones del viejo y de la vieja* de Juan Villalba cuya acción también transcurría en Buenos Aires. Esta obra llegó a ser un clásico del elenco del Balear de tal manera que durante años estuvo en el repertorio. Juan Villalba

nacido en Cádiz (España), en 1898, fue un autor teatral que estrenó por primera vez en 1924 con *Rosas Rojas*.

También se representó una comedia en dos actos de Ramos Carrión y Vital Aza llamada *El oso muerto*, cuya acción era en Madrid. Ese año fue formidable. Para terminar la temporada se representó un drama en tres actos con dirección de Eduardo Quintana, *El Señor Feudal*, de un magnífico escritor español llamado Joaquín Dicenta. Diría el programa, una obra «llena de situaciones atractivas en las que campea en todo instante un sentido fuerte y directo».

Unos años después, en 1942, se volvió a representar otra obra de Dicenta, esta vez *Juan José*, un clásico del teatro español donde Dante Iocco tendrá el papel de Cano, un presidiario que actúa en una sola escena plena de emotividad. «Llevado por mi inquietud de representar bien aquel papel realicé el trabajo de lectura en todo tiempo disponible tratando de posesionarme del personaje» (Entrevista, 2003). Para mejorar el papel recurrió a la ayuda de un veterano de la representación como lo era en aquel entonces José Fuxa que desempeñaba el papel de Juan José.

Sin duda este autor era de enorme importancia en la dramaturgia española como respuesta al siglo del romanticismo con su drama social de matiz naturalista, en la que *Juan José* (1885) tuvo una influencia que alcanzó bien entrados los años cuarenta. Joaquín Dicenta nació en Catalayud en 1862. Su obra *Juan José* fue una de las más representadas antes de la guerra civil y lo catapultó al éxito. Estrenada en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1895, nos muestra el drama social en España aunque sea un melodrama sobre los celos en una tasca frecuentada por albañiles en un castizo realista. Se representó todos los primeros de mayo en Alicante con el elogio de Ramiro de Maeztu. También se representó en el Centro Balear otra obra del mismo autor, el *El Señor Feudal*.

Recordemos también brevemente otros autores representados por el Centro Balear. Miguel Ramos Carrión nacido en España en 1848, se especializó en comedias como *Las señoritas*, zarzuelas y colaboró con Vital Aza con quien formó uno de los dúos más famosos de la época escribiendo *El rey que rabió* (1891), *El oso muerto* ([1891], representada por el Centro Balear del Uruguay), *Zaragüeta* (1894), *La almoneda del 3.º* (1886), *El padrón municipal* (1887), *Los lobos marinos* (1887) y *El Sr. Gobernador* (1888). Vital Aza Álvarez-Buylla nacido en Asturias en 1851, su teatro sigue los caminos de su amigo Miguel Ramos Carrión escribiendo comedia asainetada y graciosa. Aparece reflejada la clase media en la sátira y lo cómico, entre muchas destaca *Las codornices* representada en Montevideo. Escribió también algunas obras en colaboración con Santiago Rusiñol y Miguel Echegaray.

Ya en el año 1944, se montan dos obras de enorme repercusión como: *¡Hacete el muerto Julián!*, de Jean Rieux y Pierri Dartenil, obra cómica en tres actos de enorme éxito, con dirección de Eduardo Quintana, y hacia noviembre del mismo año *M'hijo el Doctor*, de Florencio Sánchez, una obra dramática de uno de los más importantes autores uruguayos y uno de los grandes dramaturgos del continente americano.

Vale la pena detallar —expresa Dante Iocco— dos aspectos importantes respecto a esta obra. En primera instancia, la importancia de la obra medida como respuesta a la creciente inmigración al Río de la Plata que buscaba que sus hijos fueran profesionales, pero exponiendo un sentido rebelde de la sociedad. Un teatro que buscaba una tendencia hacia el realismo y naturalismo con fuentes en Ibsen, Zola. Más allá que el teatro de Sánchez será original y auténtico partiendo de ideas claras que intenta marcar sobre el escenario. El otro aspecto será que, para poner a punto la representación de la obra, recurrimos a un especialista de Florencio Sánchez como lo fue Don Carlos Brussa que llevó al autor por todo el interior del país. Este hombre, director y actor, nos asesoró gentilmente en los últimos ensayos para que aquella representación se ajustara a la profesionalidad que requería. Era todo un desafío del elenco para este autor uruguayo. (Entrevista, 2003)

En ese mismo año también se representó *Paloma*, del escritor español Felipe Sassone, obra en la que trabajó Nelly Robledo, actriz que poco después termina consagrándose en la Comedia Nacional, elenco oficial del Uruguay, habiendo comenzado con orgullo sus primeros pasos en las tablas del Cuadro Artístico del Círculo Democrático Balear.

La variedad de las representaciones llevará a que los actores del Círculo Democrático Balear, en una experiencia sin igual, salgan por los barrios. Así, en octubre de 1945, invitados por Alfredo Moreno (su verdadero nombre era Alfredo Venditto), un promotor del teatro de barrio con conjuntos artísticos de los clubes sociales, deportivos o culturales. Él llevó la obra en tres actos *El peor de la escuela*, de Malfatti y Insausti, a uno de los barrios más modestos de Montevideo recordará Dante Iocco:

Todo un aporte cultural para aquellos que nunca habían ido al teatro por estar muy lejos de sus expectativas cotidianas. Se representó en el Salón de Actos Públicos del Barrio Instrucciones. En esa oportunidad nos acompañó el crítico teatral más importante del momento, llamado Cyro Scocería, la primera pluma como crítico teatral, animador en el ámbito cultural del SODRE, un hombre que estudió en La Sorbona de París y estuvo en Italia y España, y más allá de su currículum vivió con simpleza esta experiencia junto a nosotros. También la llevamos al teatro de barrio del Paso de las Duranas y Aires Puros y al teatro de barrio de la Av. Millán y Raffo. Una de las experiencias más lindas y enriquecedoras. Esta obra la dirigió Eduardo Quintana, pero yo comencé a ayudar en la codirección. También actuamos en el quinto aniversario de la fundación del Teatro de Protección de Empleados de Carnicerías donde se representó *El sexo débil*. (Estrades, 2004: 111)

Pero no solo obras de autores españoles y rioplatenses representó el elenco balear; así, en diciembre de 1946 se lleva a cabo la puesta en escena de la obra teatral francesa de Jean Aicard, nacido en Toulon en 1848, poeta, novelista, autor teatral de piezas como *Pygmalion*, *Otelo el Moro de Venecia* y *Le Pere Lebonnard* representada por el Centro Balear.

La época será recordada por Dante Iocco de la siguiente manera:

En la fecha de celebración del cincuentenario del estreno del drama en tres actos de la obra de Ángel Guimerá, *Tierra Baja*, el Casal Catalá nos invita en nombre de su colectividad para realizar la puesta en escena en su sede. Esta se llevará a cabo en junio de 1947 con la actuación, entre otros, de Atlántida Dalmedo (mi señora), Germán Giberet, Sofía Ciancio, Marta Ocampo, Hugo Vial, bajo dirección de Eduardo Quintana, con especial aporte en el asesoramiento de la caracterización de los personajes de la montaña y los pueblos de Cataluña de don Guillermo Mulet. (Estrades, 2004: 111)

Cabe destacar con respecto a este autor de enorme importancia en la dramaturgia europea que será un representante de las obras más emblemáticas de la tradición romántica como *Mar i Cel* (1888), *Terra Baixa* (1896), representada por el elenco balear, y *Filla del Mar* (1900), que hicieron de Guimerá un dramaturgo muy popular, un autor de cuya mano la escena catalana transitó del romanticismo al realismo. Algunos críticos expresan que Guimerá se movió hacia una tendencia socializante emparentada con la obra *Juan José*, de Dicenta. El ruralismo naturalista caminaba hacia lo social.

Un relato cuenta que, en 1936, cuando Erwin Piscator visita Barcelona propone montar un espectáculo, pero no encuentra demasiadas obras para hacerlo, sino solamente la posibilidad de realizar una lectura política de la obra de Guimerá, *Tierra Baja*. Un proyecto que no se realizó nunca, pero que valora la importancia de este autor que fue representado en Uruguay.

Sobre el año 1955, en la última etapa del Círculo Democrático Balear de la calle Colonia 1326, encontraremos a Dante Iocco dirigiendo obras como *Juan José*, de Dicenta, así como también *El peor de la escuela*, en el Centro Gallego, *El sexo débil*, *Tres Maridos mucho amor y nada más* de Alcira Olivé.

Fueron días en que se trabajó con enorme entusiasmo, pero con gran sacrificio para llevar adelante puestas en escena de categoría dentro del amateurismo. Es de destacar la presencia en cada obra, además de los actores y del director, de apuntador, traspunte, escenografía con no menos de cuatro personas encargadas, peluquería y maquillaje, y los aportes de utilería que se tenían que conseguir para engalanar la obra.

Además, es también digno de destaque la existencia de una Comisión de Fiestas y Damas del Círculo Democrático Balear que promovía otros espectáculos que complementaban las representaciones teatrales. A modo de ejemplo, digamos, una vez más, que un espectáculo de varieté estaba constituido en general por: un recitado, a veces de Francisco Oleo (recitador mallorquín), Julio Caro (cantor nacional), Asunción Bochs y Benito Juan (bailarines mallorquines), Romeo Freda y Alegrís Andreoli (guitarristas), dúo Julia Rossi de Grecco (soprano) y Daniel Grecco (barítono español) interpretando *Los Gavilanes*, bailarines profesionales como Iris Sagra «La Mora». Esta diversidad significó un gran esfuerzo de organización, pero que daba enormes satisfacciones.

Era la época donde por las principales salas montevideanas pasaban la grandes compañías de ópera, zarzuela, operetas o las figuras de Caruso, Sagi Barba,

Sagi Vela, Lily Pons quien el famoso Chichilo le diera una serenata napolitana debajo del balcón del viejo Hotel La Alhambra situado en la calle Sarandí y Juan Carlos Gómez, el maestro Pablo Sorozabal estrenando en el Teatro 18 de Julio *La tabernera del puerto*, Lola Menbrives, Florencio Parravicini, Francisco Canaro con sus innovaciones musicales, Ray Ventura, Xavier Cugat, Los Lecuona, Aníbal Troilo y la aparición en el medio de la magnífica Margarita Xirgú en *Numancia* para ser luego maestra de actores y directores.

El pasaje de la calle 18 de Julio a la calle Colonia marcó un cambio fundamental y, aunque en los primeros años se continuó con toda la actividad, incluso con la presencia en la sede de un grupo de valencianos, Centro Regional de Valencia que en ese momento no tenían casa, comenzó una declinación irreversible que llevó, al cabo de ciertos años, al cierre de la institución una vez más. Días muy duros para mantener económicamente una institución social, pero es cierto que en esos momentos después de los años sesenta, la inmigración balear decreció en forma notoria a lo que se sumaba el fallecimiento de varios de aquellos hombres que habían llevado a cabo tantas jornadas inolvidables.

Más allá de los recuerdos establecidos por los integrantes de la comunidad balear con sus apreciaciones del momento, diremos que se manejó con un repertorio ecléctico, que comprendía desde comedias asainetadas a dramas realistas, contando con el apoyo de un público cautivo que aplaudía los emprendimientos.

Pero, a su vez, es importante destacar que este tipo de representaciones las podríamos ubicar en lo que Jorge Dubatti establece como la recuperación de la subjetividad como categoría de comprensión del mundo (2008: 120). Visto que en teatrología existen varios campos de análisis en los vínculos entre teatro y subjetividad, diremos que nos adscribimos, en este caso de representación teatral, a la esfera del teatro como «acto ético» donde el teatro será un medio de producción de subjetividad en la territorialidad grupal. Que implica un régimen de asociaciones y afecciones para la vida cotidiana, que involucra la totalidad de la existencia. Como dice Dubatti «teatro como espacio de fundación de micropolíticas de subjetividad alternativa a los grandes sistemas de sociabilidad» (2008: 105). El teatro, entonces, como productor de subjetividades genera un campo de habitabilidad, que se extiende, se trasmite, se contagia, se vive con los espectadores en el «convivio».

Vayamos al desarrollo de esa actividad de contagio convivial. Los datos que a continuación vamos a desarrollar fueron sacados de los programas de las actividades del grupo teatral de los baleares en Montevideo, ya sea en sede propia o en lugares públicos de nuestra capital.

En el local del Centro Balear de la calle Buenos Aires 632 en los inicios del grupo teatral, en octubre de 1924, se representó un boceto dramático en un acto, *Fatalidad*. De allí saltamos al año 1939 que en el mismo lugar que el Casal Catalá en la calle 18 de Julio 876 se representó *Aquí mando yo...*, comedia asainetada en tres actos de Edward Lanús y Julio Teseyra. Con el elenco

formado por Natacha Puzzanoff, Elena Rossi, Vita Carballo, Ofilia Maturro, Julio Teysera, Juan M. Tripoldi, Wilman Suquilvide, Antonio Rodríguez, Humberto Tucci y A. Larrosa. En ese año será la velada inaugural del Círculo Democrático Balear.

En abril de 1939, *Contra la soberbia* con V. Guasch, María C. Castelló, Cholita Pose, Mary Ramis y Amanda Grau; en junio *Las codornices* de Vital Aza con apuntador Miguel Oliver y en el papel de Clara, Mary Ramis; en agosto se representará *Las señoritas*, comedia en dos actos de Miguel Ramos Carrión.

En octubre de 1939, *La sillita*, entremés de S. y J. Álvarez Quinteros e *Ilusiones del viejo y de la vieja* de Juan Villalba.

En noviembre de 1939, en el American Cine, en la calle Sierra 1940, se llevará adelante un festival artístico y teatral con función entera a un costo de 0,35, integrado de la siguiente manera: la primera parte un conjunto coral bajo dirección del Sr. Lema, *Por el camino adelante*, recitado de versos por el Sr. Luis A. Paz, interpretación de acordeón piano del Sr. Raúl Fossatti, el arte interpretativo de María D'Alessandro con animación de Tito Murialdo; y en la segunda parte se llevó a cabo la puesta en escena de la obra de Collazo e Insausti con dirección de Eduardo Quintana *La barra provinciana*, en dos actos con Atlántida Dalmedo, María D'Alessandro, Teresita Mestre, Eduardo Quintana, José Fuxá, Adolfo Carneiro, Isidoro Santillán, Juan A. Domínguez, Carlos Bermilio y Guillermo Mestre. También en ese mismo mes se representará *La ocasión la pintan calva*, un juguete cómico en un acto de Ramos Carrión y Vital Aza.

En el Cine Lutecia, en la calle General Flores 2580, en diciembre de 1939, se pondrá en escena *Ilusiones del viejo y de la vieja* de Juan Villalba y *Las codornices* de Vital Aza. Dos clásicos de este grupo que serán «andados» por diferentes lugares y barrios de Montevideo. Estas obras formaban parte de un programa que abría con *Las codornices* para luego integrar además una canción por el niño Washington Múzar, un recital por la señorita María D'Alessandro, una canción por el Sr. Ricardo Arena, un recital poético, una pareja de bailarines en El relicario y un *sketch* cómico bailable, y una jota final bailada por las niñas E. Piñón y C. Cárdenas, cerrando la representación de la obra *Ilusiones del viejo y de la vieja*. Las obras serán representadas por un elenco integrado por Mary Ramis, Amanda Grau, Eduardo Quintana, Adolfo Carneiro, José Fuxá, Enrique Falchi, Juan A. Domínguez e Isidoro Santillán. La función costaba 0,30 y era a beneficio.

En abril de 1940, se representará la comedia en dos actos de Ramos Carrión y Vital Aza *El oso muerto*.

En junio de 1940, se representará el entremés andaluz de los hermanos Quintero *El chiquillo* y la obra en dos actos de Collazo e Insausti, *La barra provinciana*, y en julio nuevamente *La barra provinciana*.

En agosto, del año 1940, se representará *Yo seré como tú quieras*, pieza en tres actos de Goicochea y Cordone con la acción en Buenos Aires. El elenco cambiará y será el más estable dado que por varios años realizará las puestas en escena de varias obras y autores. Constituido por Atlántida Dalmedo, Mary Ramis,

Virginia Amaller, María D'Alessandro, Eduardo Quintana, José Fuxa, Juan A. Dominguez, Adolfo Carneiro, José Alonso e Isidoro Santillán. La dirección será de J. C. Teysera.

En octubre, *Ilusiones del viejo y de la vieja* con dirección de Eduardo Quintana, en tres actos, de Juan Villalba.

En noviembre, *La cosa es no trabajar* con dirección de Eduardo Quintana, dos cuadros de Bassi y Botta, y *La barra provinciana* en el Cine American, obra de Collazo e Insausti.

Cerrando el año 1940, en diciembre, con tres obras: *Las codornices* de Vital Aza en un acto, *Ilusiones del viejo y de la vieja*, comedia en tres actos de Juan Villalba y *El Señor Feudal* de Joaquín Dicenta.

El año 1941 será también un año de pleno trabajo y representación teatral con funciones prácticamente todos los meses: en mayo, *Bendita seas*, comedia en tres actos de Alberto Novión; en junio, *Tan chiquita y quiere casarse* de Alberto Novión; en julio, *El chiquillo*, entremés; en agosto, *El flechazo*, entremés andaluz de Serafín y Joaquín Álvarez Quintero, con interpretación de Atlántida Dalmedo en el papel de Milagritos y el Sr. Eduardo Quintana como Pepe en la primera parte, y con una segunda parte donde se representó *La barra estudiantil*, comedia en tres actos de Francisco Collazo; en octubre, *Amor de madre*, drama de Ventura de la Vega; en noviembre, nuevamente *Ilusiones del viejo y de la vieja* de Villalba.

Para finalizar nos queda por ubicar a dos autores antes mencionados que eran de enorme repercusión en España y América: Serafín Álvarez Quintero, nacido en 1871, y Joaquín Álvarez Quintero, nacido en 1873, fueron comediógrafos españoles conocidos por los hermanos Álvarez Quintero. Sus obras las encontramos en el estilo del sainete lírico y el juguete cómico, aunque también escribieron comedias como *Fortunato*; *Los leales*; *Don Juan, buena persona*; *Tambor y cascabel*; *El Flechazo*; *La sillita*, entre las más de 27 obras, libretos de zarzuelas y dramas como *Malvaloca* y *Cancionera*.

Fue una época dorada del teatro de comunidades de emigrantes que deseaban en su nucleamiento mantener las tradiciones y sobre todo el vínculo con los «paisanos» que habían cruzado el océano en busca de una mejor oportunidad para vivir. Como se verá esto no quitó tiempo para desarrollar una nutrida, dedicada y profunda actividad cultural que incluyó el desarrollo dramático insertado en su tiempo histórico.

Bibliografía

- AÍNSA, FERNANDO. «La narración y el teatro en los años veinte», en *Capítulo Oriental. La historia de la literatura uruguaya*, n.º 19. Montevideo: Centro Editor de América Latina, 1968; 300-303.
- BIDEGAIN, MARCELA. «El actor de teatro comunitario», en *Historia del actor*, JORGE DUBATTI (coord.), Buenos Aires, Ed Colihue Teatro, 2008; 305-319.
- BLIXEN RAMÍREZ, JOSÉ PEDRO. *30 recuerdos de Teatro*. Montevideo: Florensa-Lafau, 1946.
- . *Gente de Teatro. Anécdotas y personajes en los años 30*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2012.
- BUADES, JOAN; MANRESA, MARIANTONIA y MÁS, MARGARITA. *Emigrants Illencs al Río de la Plata*. Palma de Mallorca: Vicepresidencia del Govern Balear, 1995.
- DEVOTO, FERNANDO. «Para una historia de las migraciones españolas e italianas», en *Para una historia de América III*, MARCELLO CARMAGNANI, ALICIA HERNÁNDEZ y RUGIERO ROMANO, Coords. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999; 191-198.
- DUBATTI, JORGE. «Problemas de Teatro comparado. La adaptación argentina (1909) de *Tierra Baja* de Ángel Guimera», en *Comparatística. Estudios de literatura y teatro*, JORGE DUBATTI, Ed. Buenos Aires: Biblos, 1992; 45-63.
- . *El teatro sabe. La relación escena/conocimiento en once ensayos de Teatro Comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2005.
- . *Cartografía Teatral. Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- ESCANDELL, BARTOLOMÉ. *Baleares y América*. Madrid: Mapfre, 1992.
- ESTRADES, JUAN. «Entrevista con Ruben Torres». Montevideo, 2001 (inédita).
- . «Entrevista con Mary Ramos Oliver». Montevideo, 2002 (inédita).
- . «Entrevista con Dante Iocco». Montevideo, 2003 (inédita).
- . *De la memoria un viaje a la ilusión*. Palma de Mallorca: Conselleria de Presidencia i Esports y Direcció General de Joventut, 2004.
- LEONE, VERÓNICA. *Los divertidos «Trenties» Montevideanos*. Montevideo: Arca, 1993.
- MIRZA, ROGER. «Heterogeneidad y multiculturas en el teatro uruguayo de mediados del siglo XIX», en *Indagaciones sobre fin de siglo*, Osvaldo Pellettieri, Ed. Buenos Aires: Galerna-Facultad de Filosofía y Letras, 2000; 63-75.
- MONTERO ZORRILLA, PABLO. *Montevideo y sus teatros*. Montevideo: Monte VI, 1988.
- NAHUM, BENJAMÍN. *La época ballista 1905-1929*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1995.
- PAOLINI, CLAUDIO. «La consolidación del sistema teatral montevidiano hacia fines de los años cincuenta», en *Teatro Rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*, Roger Mirza, Ed. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2007; 205-215.
- PAVIS, PATRICE. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.
- RODRÍGUEZ VILLAMIL, SILVIA y SAPRIZA, GRACIELA. *La inmigración europea en el Uruguay. Los italianos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1983.
- SÁNCHEZ-ALBORNOZ, NICOLÁS, Comp. *Españoles hacia América. La emigración en masa. 1830-1930*. Madrid: Alianza América Editorial, 1988.
- VILLEGAS, JUAN. *Historia Multicultural del Teatro y de las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- ZUBILLAGA, CARLOS. *Hacer La América. Estudios históricos sobre la inmigración española al Uruguay*. Montevideo: Fin de Siglo, 1993.

Escenas y escenarios de lo posible

Prácticas escénicas en el centro cultural Urbano dirigido a personas en situación de calle

PAULA SIMONETTI
ESPACIO CULTURAL URBANO

La propuesta de este texto consiste en desplegar una serie de reflexiones diversas acerca y a partir de las prácticas artísticas —con énfasis en las escénicas— que tienen lugar en el espacio cultural Urbano. En este sentido, se trata de un abordaje a un espacio de cruce o *encuentro* entre el arte, la estética y lo político, que desde un anclaje en la praxis permita realizar algunos aportes y preguntas que puedan hacerse extensivas a otros espacios con características similares, espacios que traigan al frente de la «escena» este encuentro.

Introducción

Urbano es un espacio cultural, ubicado en el centro de Montevideo, que está abocado a la «democratización de los derechos culturales», especialmente enfocado en población en situación de calle o usuarios del sistema de refugios del Mides. Se enmarca dentro del área Ciudadanía Cultural de la Dirección Nacional de Cultura (DNC) del MEC y tiene por lo tanto el carácter de política pública. En el espacio hay una oferta de talleres semanales: teatro con máscaras, taller literario, taller de cine, expresión corporal, danza, coro y percusión, cine foro, *stencil* y plástica. Además, se trabaja en coordinación con el sistema de refugios (se realizan también talleres en dichos centros, como el de Teatro del Oprimido, que hacemos en diversos refugios de mujeres), y en coordinaciones interinstitucionales con salas de teatro, cine, entre otros, tratando de facilitar el acceso a la oferta cultural montevideana, entre personas que además de los recursos económicos, carecen muchas veces de la legitimidad social necesaria para acceder al «circuito». Asimismo, se trabaja en la generación de eventos, muestras, fiestas y espectáculos centrados en la producción artística de los participantes. El espacio es abierto a todo público y se busca sostener una propuesta de calidad, que resulte atractiva y atienda múltiples intereses, intentando convertirse en un dispositivo que facilite la integración y el encuentro desde las prácticas artísticas.

Los conceptos de democratización de la cultura y el más reciente de «ciudadanía cultural», conceptos por demás polémicos, exigirían una reflexión mucho más profunda, no solamente desde los ámbitos académicos (donde sí parece haber una aproximación crítica, o al menos atisbos, como veremos hacia el final),

sino fundamentalmente por parte de quienes están efectivamente trabajando desde las políticas públicas, muchas veces «exportando» concepciones sin problematizarlas ni recontextualizarlas; porque más allá de su eficacia (escasamente evaluada) son términos muy correctos en un sentido político (y especialmente político partidario). Resulta pertinente ubicar estas prácticas en el marco del ministerio y resaltar el contexto político en el que tienen lugar, tema que si bien quedará algo relegado, pues no es el tema central de este artículo, se abordará hacia el final como una manera de avanzar en reflexiones que podrán ser retomadas en otros trabajos, y que entendemos necesarias. En ese sentido, cabe señalar que si bien la existencia misma del centro cultural da cuenta de una serie de decisiones y nuevos enfoques «democratizadores e incluyentes del arte y la cultura», las dificultades que atraviesan especialmente a estas políticas dentro del contexto de la DNC dan cuenta también de la precariedad, la dificultad y los desafíos que aun conllevan estos enfoques dentro de las políticas de gobierno. En ese camino, el área en la que se enmarca el proyecto es una de las áreas más amenazadas y en «peligro», lo cual hace posible leer la amenaza y el peligro a la inversa: como espacios de alguna manera amenazantes, riesgosos y desconocidos. No parece nada casual que el terreno amenazado/amenazante esté justamente «dirigido», pero también compuesto por expresidarios, marginales, «locos» o «pobres». Son grupos poblacionales que, además, no han podido (por muchos y complejos motivos) organizarse como grupos o colectivos capaces de ejercer presión política. Asimismo, la noción de la cultura como las bellas artes, si bien completamente cuestionada desde hace décadas, no ha dejado de tener una enorme preponderancia en ámbitos académicos y gubernamentales.

Las lecturas en las que nos centraremos, no son entonces las que hacen que este centro cultural dialogue con las políticas gubernamentales que en algún sentido (pero no en todos) posibilitaron sus condiciones de existencia; sino más bien las que hacen que nuestras prácticas dialoguen con otros muchos espacios de cruce, contaminación y mezcla de lo artístico, lo estético, con lo político, lo educativo, lo social; en donde vamos experimentando otras maneras de hacer lo político y lo artístico, siempre con el cuidado de no caer en la estetización de los conflictos, el decorado de la democracia, o contribuir al ocultamiento e invisibilización del pobre.

Una precisión a tener en cuenta sobre estas lecturas, es que si bien abren líneas de fuga hacia marcos teóricos que por momentos pueden aparecer como grandes abstracciones están, sin embargo, profundamente ligados a la práctica. Esto se debe a que estoy vinculada al centro cultural desde sus inicios en el año 2010, y he pasado por una serie de roles hasta hoy en día, que me ocupo de su co-coordinación. Apuesto entonces a una distancia crítica, pero también a una producción del conocimiento en donde la práctica tenga un papel protagónico.

Entre lo micro y lo macro: La esperanza, la posibilidad, la ética

Concibo esta práctica como un espacio de esperanza, de posibilidad y de construcción de alternativas, un espacio que posibilita, desde la vivencia, pensar y repensar estas categorías, asumiendo, por otra parte, sus límites. Decía Bloch que en estos tiempos la posibilidad ha tenido muy mala prensa. La falta de alternativas es el estribillo que escuchamos, reproducimos y argumentamos (a menudo con muy buenos argumentos) una y otra vez; lo que va reduciendo a las experiencias que resisten o proponen a inútiles, irracionales e ingenuas. Como señala Harvey en *Spaces of hope*: «es la racionalidad suprema del mercado frente a la estúpida irracionalidad de todo lo demás» (2003: 181). Y se pregunta por qué es que estamos tan absolutamente convencidos de que no hay alternativas, introduciendo que seguramente no es por falta de imaginación y dice:

El mundo académico, por ejemplo, está lleno de exploraciones de lo imaginario. En física, la exploración de los mundos posibles es la norma más que la excepción. En humanidades, aparece por todas partes una fascinación por lo que se denomina lo imaginario. Y el mundo de los medios de comunicación del que ahora disponemos nunca antes había estado tan repleto de fantasías y posibilidades de comunicación colectiva sobre mundos alternativos (Harvey, 2003: 182).

Lo que recuerda a una anécdota que comenta Žižek sobre los chinos, cuando el gobierno prohibió en televisión, cine y literatura cualquier tema relacionado con realidades alternas o viajes en el tiempo:

Es una buena señal sobre China: los chinos son gente que todavía sueña con alternativas, así que deben prohibírsele. Aquí no hace falta, no necesitamos prohibiciones, porque el sistema imperante ha jodido hasta la capacidad de soñar. Miren las películas que vemos todo el tiempo: es fácil imaginar el fin del mundo, o un asteroide destruyendo la vida, pero no podemos imaginar el fin del capitalismo (2011).

Al respecto, vale la pena citar extensamente al esloveno, cuando propone una revisión de las coordenadas de lo posible e imposible:

En el siglo xx, el sueño comunista fracasó miserablemente y acabó en una catástrofe económica, ético-política y, por último, pero no por eso menos importante, ecológica. Pero los problemas que desencadenaron ese sueño persisten: una nueva forma de acción colectiva, más allá del mercado y del Estado, tendrá que ser reinventada. ¿Es esto posible en las sociedades complejas de hoy? Hoy, lo imposible y lo posible están distribuidos en una manera extraña, ambos abiertos violentamente hacia un exceso. Por un lado, en el dominio de las libertades personales y la tecnología científica, lo imposible es cada vez más posible (o eso nos dicen): «nada es imposible», podemos disfrutar del sexo en todas sus variantes perversas, archivos completos de música, películas y series de televisión están disponibles en la red, ir al espacio exterior es posible para cualquier (que tenga el dinero), existe el prospecto de mejorar nuestras habilidades físicas y psíquicas, de manipular nuestras propiedades físicas básicas a través de intervenciones en el genoma, y hasta podemos entretenernos con el

sueño tecnóstico de alcanzar la inmortalidad mediante la total transformación de nuestra identidad en un programa informático que pueda ser bajado de una computadora a otra... Por otro lado, especialmente en el dominio de las relaciones socioeconómicas, nuestra época se percibe a sí misma como una era de madurez en la que, con el colapso de los Estados comunistas, la humanidad ha abandonado los milenarios sueños utópicos y ha aceptado las restricciones de la realidad (léase: la realidad socio-económica capitalista) con todas sus imposibilidades: NO PUEDES... participar en actos colectivos masivos (que necesariamente acaban en el terror totalitario), aferrarte al viejo Estado de Bienestar (te hace no-competitivo y conduce a la crisis económica), aislarte del mercado global, etcétera, etcétera. Pero tal vez ha llegado el momento de transformar las coordenadas de lo que es posible y lo que es imposible (Zizek, 2011: 65).

En este lugar de la esperanza se abre, a su vez, lo que, por ejemplo, Rebellato (2009) llama una ética de la esperanza, enmarcada en la construcción de proyectos políticos emancipatorios, que confían en las capacidades y potenciales de «los sujetos populares» y de las construcciones en colectivo.

En el terreno de la posibilidad vinculada con lo artístico y lo político volvemos a mirar hacia la Antigüedad, por ejemplo, repensamos aquella famosa distinción de Aristóteles en la *Poética*, entre la poesía y la historia: nos dice Aristóteles, no se diferencian por estar escritas en verso o en prosa, sino porque la historia se ocupa de lo que sucedió y la poesía de lo que podría suceder; es decir de la posibilidad. En ese sentido, podríamos agregar, la política le es inherente.

Esta o estas posibilidades de las que hablamos se encarnan sí en el terreno de la proximidad y de la micropolítica, pero no pierden de vista un proyecto político mayor. Volviendo a Rebellato (2009), no es posible resistir sin abrir espacios alternativos, y por lo tanto, es preciso fortalecer microalternativas y microprocesos que se encaminan hacia una alternativa global. El mismo autor hace una diferencia entre utopías totalizadoras y utopías liberadoras, las últimas constituyen los horizontes de sentido, tanto para el pensamiento como para la acción, de una ética de la esperanza.

La emergencia de lo político, su relación con la estética

Una de las preguntas que guiaban originalmente esta reflexión era sobre cómo leemos, desde dónde y a partir de qué estas experiencias que mezclan lo artístico con lo social, lo estético con lo político. En algún sentido aceptamos que esto es «una mezcla», aunque también podemos pensar que es una vuelta de tuerca hacia aquella «función social del arte» tan visitada y revisitada desde las vanguardias históricas a nuestros días, o una vuelta a reconectar elementos que se desconectaron históricamente, pero que funcionan muy bien juntos, en el sentido de un arte y una estética vividos como experiencia (recordando a Dewey), artística sí, pero también política, social, pedagógica, etcétera. En esa

dirección también necesitamos de la «mezcla» de teorías y marcos para pensar lo que hacemos.



Fuente: Andrés Alba

Para Rancière, uno de los filósofos contemporáneos que más profundamente se ha dedicado a desentrañar este vínculo estética-política, lo que tienen en común el arte y la política (o más bien, en sus propios términos, «lo político») es que ambos se ocupan de la reconfiguración material y simbólica del territorio común. Rancière plantea en *Sobre políticas estéticas* (2005) que lo político es el conflicto sobre la existencia de este espacio común, y a partir de esto retoma la reflexión de Aristóteles cuando define que el hombre es político por tener un lenguaje que pone en común lo justo y lo injusto, mientras que los animales solo tienen el grito para expresar el dolor o el placer. Dice Rancière que la cuestión, entonces, reside en saber quién tiene el lenguaje y quién solo el grito:

El rechazo a considerar a determinadas categorías de personas como individuos políticos ha tenido que ver siempre con la negativa a escuchar los sonidos que salían de sus bocas como algo inteligible. O bien con la constatación de su imposibilidad material para ocupar el espacio-tiempo de los asuntos políticos. Los artesanos, dice Platón, no tienen tiempo para estar en otro lugar más que en su trabajo. Ese «en otro lugar» en el que no pueden estar, es por supuesto la asamblea del pueblo. La «falta de tiempo» es de hecho la prohibición natural, inscrita incluso en las formas de la experiencia sensible. La política sobreviene cuando aquellos que «no tienen» tiempo se toman ese tiempo necesario para erigirse en habitantes de un espacio común y para demostrar que su boca emite perfectamente un lenguaje que habla de cosas comunes (2005: 14).

Gustavo Remedi, por su parte, también ha sabido trazar un camino de pensamiento sobre la relación de la estética con la ciudadanía. Remedi se pregunta en su texto «Las bases estéticas de la ciudadanía» (2005) cuáles son o deberían

ser las intervenciones estéticas de base para rescatar nuestro papel de ciudadanos, esto es, para darle sentido a la democracia. Maneja en este texto una definición amplia e incluyente de la estética que resulta pertinente a la hora de pensar en nuestras prácticas:

Puede decirse entonces que la experiencia estética no es otra cosa que la forma en que nos conectamos, nos comunicamos e interactuamos con el mundo, en que visualizamos y nos representamos el mundo, en que construimos, transformamos y le damos valores al mundo (Remedi, 2005: 62).

De hecho, el autor llama la atención sobre las raíces etimológicas del término estética, que remiten a la percepción, a la sensación. Hay también en el texto de Remedi un interesante juego que, retomando a Barilli, transita por la idea de estética como contrapuesto al concepto de anestesia. En el sentido de que si mediante la anestesia perdemos el cuerpo, la consciencia y el sentido, la experiencia estética supone recuperar el cuerpo, reencontrarnos con el mundo (Remedi, 2005).

En otro texto, en donde Remedi (2009) habla específicamente del teatro, ese teatro fuera del teatro, de frontera o contaminado, es decir, este teatro expone una idea que es muy vivenciable en este tipo de experiencias y es la idea de estas instancias como una experiencia y un «laboratorio» teatral en donde se produce «un encuentro y un intercambio» entre personas provenientes de culturas y sectores sociales diferentes.



Fuente: Andrés Alba

En este espacio cultural se dan efectivamente encuentros interculturales que son complejos y en ellos reside al menos uno de sus potenciales políticos.

Para ponerlo en términos muy claros: existen momentos en los talleres y en otras actividades organizadas por el centro en donde experimento la vivencia de una sociedad deseada.

Los cuerpos en la escena

Hasta ahora hemos apuntado una serie de planteos que se sitúan en un terreno más bien teórico como grandes marcos desde los que pensar la práctica. En este apartado proponemos pensar desde lo escénico (y sus implicancias), algunas cuestiones esbozadas hasta aquí, introduciéndonos de lleno en el terreno de lo que efectivamente sucede en el centro cultural.

El cuerpo en la danza

La vivencia personal de haber participado en el taller de danza durante un año y medio me dio una perspectiva mucho más clara de lo que queremos decir cuando hablamos de encuentros, en una dimensión material —corporal— y en una dimensión simbólica. Viví durante un tiempo considerable en el Centro de Montevideo, el mismo barrio donde funciona Urbano. Por lo tanto había muchos participantes que encontraba en mi vida cotidiana en otras situaciones como pidiendo monedas en el almacén de la esquina, cuidando coches, sentados en la vereda, pidiendo cigarrillos a la gente que pasa, sentados en la plaza, esperando para entrar al refugio, etcétera. Pero también tuve y tengo la experiencia de bailar con ellos en un taller y esto no pudo sino plantearme una serie de cuestiones sobre las que vuelvo una y otra vez y que ciertamente modifican nuestras maneras de mirarnos y relacionarnos en el territorio (barrio) que compartíamos antes del taller y que seguíamos compartiendo luego. Algo, sencillamente, empieza a cambiar. Es ciertamente en esta zona fronteriza donde la distancia entre «nosotros» y «ellos», el yo y el otro, el arte y la vida, se hace borrosa e inespecífica. Experimento en ese taller una experiencia de negociación y encuentro con el otro que para mí es inédita, que me incomoda y a la vez me intriga, que me modifica. Estoy allí, con mi cuerpo, literalmente. Dice Javier Contreras (2011) que bailar es también atender, proponer y responder. Que la danza, la escénica, la social o la ritual es una invitación a confiar en y a coincidir con los otros; en ese sentido, sigue diciendo, la danza va en dirección contraria a los hábitos que la cotidiana competencia del capital nos inculca como prudentes y pertinentes. Dice también que no se puede bailar si la empatía está dañada. Señala que la danza tiene un rasgo político, disensual y rebelde: y que consiste en que esa alegría corporal que el movimiento nos provoca es un recordatorio y una promesa de un bienestar que social, colectiva y personalmente nos es posible (Contreras, 2011). La danza nos empuja a tomarnos en serio, con cuidado al otro, y se pregunta Contreras si esa decisión no es al final una decisión de profundas implicancias tanto éticas como políticas.

Existe entonces una alteración de este espacio de relacionamiento con los otros en el barrio. Vale destacar a su vez que en el Centro es donde se concentran la mayor cantidad de refugios en Montevideo. Interesa ver entonces qué es lo que pasa en el centro, como centro cultural, donde a su vez tienen lugar estos encuentros con lo que podríamos considerar la periferia del centro, y cómo eso dialoga a nivel del centro como territorio común y cómo sobre todo eso va abriendo líneas hacia la construcción de comunidad.

Además de mi vivencia personal del taller, me interesa destacar lo que durante por lo menos un año fue la regla en los talleres de danza: los participantes eran casi en su totalidad hombres y casi en su totalidad en situación de calle. Al contrario de lo que uno pudiera pensar, no hubo (a excepción de un comentario en todo un año de trabajo) ninguna dificultad o prejuicio expresado por los participantes para bailar juntos (el hecho de que destaque esto tiene que ver con un prejuicio que yo misma traigo a escena, esta vez a la escena del texto). Recordemos además que el taller está centrado en el tango (si bien incorpora varias técnicas y ejercicios provenientes de la danza contemporánea), en donde el dúo, el abrazo, el contacto cercano están presentes todo el tiempo. Otro aspecto a destacar en este taller es la variedad y diversidad de los cuerpos danzantes: personas que padecen patologías psiquiátricas severas en donde por efectos secundarios de la medicación la coordinación motora se ve afectada, hombres mayores, hombres con distintos «defectos» físicos (caso de un participante que tiene una joroba muy pronunciada y es uno de los más asiduos participantes del taller), hombres jóvenes sin ningún tipo de problema físico, mujeres mayores, mujeres jóvenes, un bailarín profesional, etcétera. Sobre esto, la tallerista en sus primeras evaluaciones del taller comentaba que la apertura y disponibilidad que ha visto en este espacio no la ha encontrado en los ámbitos en donde trabaja con personas que se dedican a la danza de manera profesional.

Lo obsceno en la escena

¿Qué sucede cuando lo obsceno —literalmente, lo que está por fuera de la escena— pasa al frente y se hace plenamente visible?

Oscuridad en una sala importante en el Centro de Montevideo. Punto de encuentro, el espacio que forma parte del edificio de la DNC. Una pantalla blanca en el centro de la escena. Alguien empieza a hacer sonar una guitarra. Austeridad. Simpleza. No hay palabras.

Luz roja proyectada sobre la pantalla. Ahora verde. Ahora azul. Ahora es violeta. Empiezan a aparecer los cuerpos en escena. Vestidos de blanco, anónimos, indistinguibles entre sí, pasando de un lado a otro por delante de la luz que emerge del proyector, la oscuridad no nos deja distinguir sus rostros, sus particularidades. Danzan. Se encuentran. Organizan una danza de sombras inmensas proyectadas sobre la pantalla. El guitarrista va improvisando su música, los cuerpos van improvisando su encuentro. No hay palabras. Sombras de siluetas que se encuentran. Algo empieza a recorrer al público. Una sensación, una emoción, se

siente como algo compartido. Hay poesía y hay un hecho estético, sin dudas. La danza de las sombras inmensas continúa, continúa la música, la sucesión de luces.

Finalmente, se prenden las luces de la sala. Se difuminan las sombras y nos quedan los cuerpos. Qué vemos. Los cuerpos, juntos, se aproximan.

Los cuerpos que están «en situación de calle», los cuerpos con sus particularidades, los cuerpos erguidos o con joroba, los cuerpos que no están en situación de calle, sus particularidades, sus rostros, los cuerpos, juntos. Unidos formando una línea, tomados de la mano, simplemente avanzan. Avanzan los cuerpos, en el centro de la escena, sin palabras, como un solo cuerpo, hacia el público y de frente. Avanzan dos, tres, cuatro pasos, cinco pasos. Avanzan y no hay ruido de aplauso que los detenga o que les indique que ya pueden volver a la normalidad. Por un momento, todo queda estático, en silencio, y sencillamente nadie sabe qué tiene que hacer. Por un momento, queremos contemplar y ser parte de esa escena, queremos que dure, que permanezca. Una sola mirada a mi alrededor: la gente que está al lado mío, enfrentada a estos cuerpos, en este momento, tiene los ojos llenos de lágrimas, algunos ni siquiera buscan disimular el llanto. Los cuerpos avanzan, juntos, en silencio, simplemente.



Fuente: Andrés Alba

Sucede como inevitable, el aplauso que ha sido dilatado, la gente, de pronto, sabe que esa imagen no puede permanecer allí indefinidamente. Un aplauso prolongado, y la emoción pasa a estar en el lado de la «escena». La escena se disuelve porque solo quedan cuerpos afectados, emocionados, sensibilizados, que están, además, en un mismo nivel (los cuerpos ya han bajado de ese «escenario», y han

avanzado hacia el público cara-a-cara). No hay nada más que cuerpos de pie, todos aplaudiendo, ya no hay distancia entre «ellos-actores-nosotros-público», la distancia entre nosotros y ellos se ha vuelto inespecífica e irreconocible, por un momento.

Todos los que estamos ahí, hemos vivido un momento de emergencia de lo político, un momento de «apertura e indecibilidad», al decir de Rancière.

En esta instancia, una de las múltiples respuestas que podemos darle al por qué de una emoción tan generalizada, es que, por un momento, vemos una utopía social realizarse en escena. Todos quienes estamos allí, de manera más o menos elaborada, sabemos que estamos presenciando y siendo parte de un acontecimiento (casi en el sentido de Badiou). Al respecto de esto, resulta interesante comentar uno de los textos colectivos que surgieron en el taller literario. La consigna fue dada después de una lectura de las *Ciudades Invisibles*, de Ítalo Calvino. Consistía en trabajar colectivamente en la creación de una ciudad imaginaria. Uno de los grupos inventó una a la que llamó, justamente, Utopía. Lo curioso del caso es que en el texto *Utopía* y teatro aparecen profundamente conectados. El texto nos dice que:

Utopía es una *ciudad teatro* [...] Sus habitantes están caracterizados como personajes. Cada casa es un *escenario* [...] cada casa representa una escena de *la vida diaria*. Los habitantes, al verse en cristales, se ven tal cual son. Esa ciudad solo existe gracias a que los habitantes emiten buenas vibraciones y nuevos colores, *son creaciones propias* [...]. Juegan a intercambiar personajes entre sí y cada uno representa su propia historia. Se comunican a través de actuaciones [...] su *política* está fundamentada en brindar servicios a sus vecinos, por lo tanto hacen permanentes desprendimientos. Su método de vida es dar, por eso nunca les falta nada. Viven de forma tal que la muerte no existe, porque cada vida es celebrada con una nueva llegada. Nacer y morir y seguir actuando en la ciudad teatro (creación colectiva, subrayado mío, 2011).⁶⁸

Una breve digresión acerca del taller literario. Este ha sido uno de los espacios en donde más se ha acentuado lo grupal, desde la heterogeneidad, y de manera sostenida. Al taller asisten personas que no saben leer ni escribir, personas que están en situación de calle crónica, personas que no están en situación de calle y algunas que tienen hasta un muy buen pasar económico, profesores de literatura, escritores profesionales, profesores de filosofía y literatura recibidos que están viviendo en refugios, etcétera. Todos leen y comentan a Juarroz, a Onetti, a Basho. Todos han sido capaces de escribir o crear poesía. Todos han sido capaces de participar activamente en discusiones de textos complejos. Se han suscitado extensas conversaciones sobre textos que se discuten en Facultad de Humanidades. Todos quienes han querido hacerlo tuvieron la oportunidad de leer sus textos en escenarios junto a poetas consagrados en la escena de las letras

68 En el subrayado busco traer al frente estas interesantes conexiones que vieron los participantes del taller: la cotidianeidad como teatralidad, la representación del uno mismo, la política expresamente vinculada a las relaciones entre seres humanos, entre otras.

nacionales. Algunos han armado y publicado sus propios libros. Todos, antes de ponerse a escribir, tienen presente la consigna de que estamos en una búsqueda estética, de que queremos encontrar *esa* palabra, no cualquier palabra.

Otro prejuicio propio (que no es tan solo propio): si uno espera que los temas de las creaciones (teatrales, literarias, plásticas) sean fundamentalmente un testimonio de la vida «de la calle», se va a encontrar profundamente decepcionado. Las personas que asisten a Urbano crean desde una diversidad muy amplia de temáticas y contenidos. Estos prejuicios se ven una y otra vez puestos en cuestión por las propias escenas que se suscitan en el centro. Un ejemplo que me resultó muy removedor fue el caso de una mujer, de unos cincuenta años, con una historia de consumo de pasta base muy complicada, y un diagnóstico de psicosis desde hace muchos años, negada, sin embargo, al tratamiento. Elsa, durante unos días, suscitó una serie de situaciones que ya se hacían insostenibles para el equipo y para la dinámica en sí del centro. Fue una semana continua de delirios, agresiones, negación a cualquier tipo de ayuda, intervención, etcétera, al punto que estábamos conversando la posibilidad de decirle que en este momento y de esa forma no podía seguir participando. Llegamos a la conclusión luego de desplegar una serie de estrategias, naturalmente. El día en que íbamos a comunicarle esto, ella decidió participar del taller literario, en donde estaban preparándose para leer algunos textos en público, acompañados por un guitarrista que improvisaba mientras sucedía la lectura. No solamente pudo escuchar atentamente a los otros, sino que, cuando fue su turno, dijo que quería leer algo que el coordinador del taller le había dado. Se trataba ni más ni menos que del *Canto a mí mismo*, de Walt Whitman. El guitarrista empezó a acompañarla y ella leyó sin ningún titubeo ni interrupción al menos diez páginas de este texto que parecía haber escrito ella misma. Quienes han leído el texto saben de su profundidad, de su potencia. Fue, para quienes estábamos ahí, una suerte de «momento epifánico». Seguimos trabajando con ella un par de meses más, hasta que volvió a entrar en una crisis de la que volvió a salir y así sucesivamente continúa su vida: los límites son claros.

Pero, volviendo al cuerpo, tanto en las instancias de «fiesta», como en los talleres que involucran lo corporal de manera directa (teatro, danza), así como en las «escenificaciones» de los «productos» surgidos desde los talleres (lecturas públicas de poesía, presentaciones del coro, obras, muestras de danza), estamos asistiendo a pequeñas instancias en donde irrumpen los «no contados», con su «potencia constituyente», que implican, como comentábamos antes, la aparición de lo político. Son los cuerpos «más estigmatizados del sistema, los que encarnan las ideas más sublimes» (Proaño, 2013: 165). Estas escenas, como señala la autora, se «proponen inversiones en la racionalidad vigente cuyo mayor logro es quizá la negación de la necesidad de cercanía de los cuerpos con el énfasis en la política del miedo y en la tecnologización de las comunicaciones» (Proaño, 2013: 166).

Se trata de lo que algunos autores han llamado la emergencia de un sujeto biopolítico. En ese sentido, surge la pregunta:

¿Cómo pensar categorías, prácticas, estrategias que sin denegar la constitución política de los cuerpos, nos permitan imaginar y articular nuevos dominios de autonomía y de subjetivación, tanto como modos alternativos de relación con lo vivo? ¿Cuál es el lugar del arte y la literatura en estas exploraciones? (Giorgi, 2007: 12).

Hay algo que sucede en todas estas instancias y que las recorre como una continuidad: ese algo es lo vital, la vida. Constantemente aparece en las devoluciones tanto de los participantes del espacio como de las personas que han asistido a las presentaciones y actividades donde aquellos son los protagonistas, esto de «hay algo vital», algo que tiene que ver con la «potencia de la vida», con la afirmación de la vida, incluso con un «renacer». Este renacer fue expresado por Alberto, un participante, que llegó al taller literario hace dos años con su familia en una situación de calle crónica, donde la mujer estaba en un refugio para mujeres, él en un refugio para hombres, y el hijo internado en un hospital psiquiátrico, hoy en día están en una casa, y él al referirse a Urbano explica el proceso en términos de un «volver a nacer», incluso, esto llegó al punto en que se cambió de nombre, en un acto simbólico muy complejo.

Existe también un logro del espacio en términos de apropiación de las herramientas. Por ejemplo, Leo, que está en refugio desde años, tiene una joroba en la espalda muy notoria y se lo percibe como un ser más bien pasivo, en una actitud hasta física que lo hace pasar desapercibido, se apropió, sin embargo, a tal punto del taller de expresión corporal que cuando la tallerista no ha podido venir es él quien se encarga de «facilitar» el proceso de taller, explicando a los demás cómo son los ejercicios, cómo se utilizan las pelotas de esferodinamia (material sobre el que existe una fascinación por las distintas posibilidades y descubrimientos que facilita), etcétera. Cada vez que sube a un escenario, ya sea en las instancias de muestras del coro o del taller de danza o del taller de expresión corporal (los tres espacios de los que participa hace un año y medio de manera sostenida), se lo ve en una actitud de compromiso y hasta de «potencia» (en el canto, en los movimientos), que contrasta con la actitud que mantiene en la calle o en la cotidiana del Centro.

Un grupo de unos cinco participantes han trascendido la apropiación de los talleres y se han apropiado ya del espacio, al punto que utilizan un salón en el fondo para reunirse a componer música en conjunto y armar «cortos» de ficción.

Dispositivos diferenciados, una cartografía en tensión

Hemos podido observar que este espacio de creación, expresión y encuentros complejos, a través del arte y con un centro muy marcado en la búsqueda estética, se convierte en un dispositivo diferenciado dentro del «circuito» que transitan cotidianamente las personas en situación de calle (compuesto principalmente por dispositivos institucionales, por un lado, con fuerte énfasis en las lógicas de control, despersonalización y normalización —refugios, hospitales, centros de atención psiquiátrica, incluso cárceles—, y el espacio público, por otro —plazas, calle, etcétera— donde son «personajes» de la ciudad). Con cierta sorpresa, el equipo observa que se suscita una «tensión», que se presenta en las personas que efectivamente sostienen procesos creativos. La tensión se expresa en un sentir que ya «no puedo volver al refugio», después de haber pasado por experiencias estéticas de este tipo, donde hay una reconexión de la persona con sus propias potencialidades, que han estado en «suspense» hasta el momento. Efectivamente hay un descubrimiento, y a veces hasta se expresa en forma de asombro, es el caso de una mujer que manifiesta con un grito la sorpresa al descubrir cómo se desliza la pintura por el papel.

Entendemos también que existe algo subversivo en la manera en que concebimos a las personas que participan de este espacio, y que ayuda en esta cualidad diferenciada que observamos respecto de los demás sitios por los que transitan los y las participantes. Además de estar plenamente conscientes de la singularidad de cada una de las vidas que transitan por allí, dejando de lado la categoría «situación de calle» como totalizadora, ese «ellos» que solo vemos «nosotros», pues «ellos» son muy distintos entre sí, aún en las trayectorias biográficas⁶⁹ que han recorrido para llegar a esa «situación de calle», que es justamente ningún «sitio» en particular; hay a una apuesta ética a confiar en el otro, una mirada hacia el otro desde aquella igualdad de las inteligencias que proponía Rancière a través de las tesis del maestro Jacocot en su ya conocido libro *El maestro ignorante*. Al respecto, el trato, la mirada, la manera en que nos posicionamos frente a ese otro, además de una decisión política cuyos resultados están a la vista en la cotidiana del centro, trae a la luz su contracara: las maneras en que las personas han «introyectado» una imagen que de ellas les devuelven «los otros», particularmente en estos espacios por los que circulan (al respecto un participante se refiere al circuito que realizan llamándolo el «pichi tour»). Son la parte marginal de la «escena» ciudadana, en el espacio público, lo obscuro que no quisiéramos ver, esos cuerpos sin relojes, en los bancos de las plazas, con la palma extendida, en los ómnibus, amontonados cuerpos que se juntan en los refugios como una masa, donde muchas veces son infantilizados por los técnicos, controlados por las instituciones, reprimidos por la policía, esquivados por los transeúntes,

69 De hecho, al ingresar al centro por primera vez, la persona encargada de recibir a los participantes no hace ninguna pregunta relativa al lugar donde vive, ni de dónde viene ni qué diagnóstico tiene, etcétera.

«subjetividades basura», como sugiere Rolnik (2006). La manera en que se proyecta la mirada social hacia estos cuerpos, la manera en que son construidos por el discurso del poder, las formas en que se los categoriza, atiende, cuerpos-territorios donde aterrizan políticas públicas, prejuicios sociales, miedos, amenazas, buenas intenciones, «actos caritativos», dispositivos de control y dispositivos normalizadores. La forma en que circulan por la escena y los papeles que adoptan en los distintos espacios, los escenarios públicos y los privados (casi inexistentes, pues es una población que prácticamente carece de espacios reales de intimidad). Todo esto forma un conjunto de escenas que se abre como un territorio complejo del cual Urbano es solo un punto del mapa, pero que como hemos visto *tensiona* la relación de los sujetos con los otros puntos.

Sucede lo mismo a la inversa: en algunos espacios, algunos participantes (especialmente los que han estado mucho tiempo transitando por dispositivos institucionales y programas estatales) «demandan» lo que el imaginario social esperaría que demanden: algunos quieren espacios donde puedan comer o cocinar («ellos» tienen que tener, hasta en un centro cultural, comida), otros nos demandan la atención que le demandarían a un psicólogo, otros expresamente manifiestan lo bueno que sería tener un psicólogo («ellos necesitan en todos los espacios a los que van, atención psicológica»), etcétera. Mantener la propuesta cultural y artística se torna una decisión a sostener en todo momento por parte del equipo.

Naturalmente, nosotros no descartamos esta dimensión de las personas, y somos sensibles y conscientes de que trabajamos con sobrevivientes y con personas vulneradas, de que sí es pertinente atender una serie de demandas. Esas demandas son atendidas por el equipo, que es a su vez heterogéneo y formado tanto en el área artística como en la social y psicológica. Otras demandas son derivadas, en un trabajo que se hace en permanente articulación con técnicos, refugios, y programas sociales. Estamos, constantemente, en una multiplicidad de roles, sin perder la atención, también, en las personas que no están en situación de calle. Sin embargo, vale traer a la luz una problemática dimensión de esto: algunas demandas son claramente intromisiones de la imagen de «población carenciada» que necesita constantemente ser asistida, que ha sido introyectada por las propias personas que son infantilizadas, controladas y tratadas solamente desde esa «carencia», no como sujetos capaces de crear (arte, pero por extensión, su propia vida). Vamos navegando la tensión entre la demanda puramente asistencial y la convicción de que debemos continuar siendo esencialmente el centro cultural que somos, pues de lo contrario nos difuminaríamos en una cantidad de dispositivos similares, y hemos comprobado en la realidad que lo alternativo de esta propuesta radica precisamente en su potencial político de ver y trabajar con las personas desde este otro lugar.

Hay una última conexión que me parece interesante traer, una respuesta que da Rolnik, psicoanalista y teórica brasilera, en una entrevista:

Un ejemplo son los colectivos. Hay un detalle que me parece superimportante de los colectivos: atravesar las barreras de clase. Pero no como en mi época,

cuando se tenía pena de los pobres, sino por pena consigo mismo, porque no se soporta esta mierda: no es por el otro, es por uno mismo. No es porque «yo sé» que entonces voy a ayudar al otro pobre que no sabe nada. No es por culpa, sino porque yo no soporto vivir así.

Entonces, lo primero es armar colectivos y así poder tener un trabajo de creación y reflexión. En segundo lugar, hacerlo a partir de una verdadera relación con la realidad, atravesando todas las barreras de clase. Este me parece que es un camino que te protege de esa patología que es estar alienado. Si me dices «no quiero estar enfermo psicológicamente», yo te respondo que la patología es estar alienado porque es como si no estuvieras viviendo o como si estuvieras viviendo como un *zombie*, disociado de la realidad, cuando tu vida no produce nada. Eso es patológico (Situaciones, 2006).

La misma teórica maneja en otro lugar el concepto de «subjetividades-basura», al que nos hemos referido, opuesta y en constante relación de dependencia con las «subjetividades lujo» que crea y recrea el mercado. Estas subjetividades basura, con sus escenarios de horror hechos de guerra, favelas, tráfico, secuestros, colas de hospital, niños desnutridos, gente sin techo, sin tierra, sin camisa, sin papeles, gente «sin» un territorio, que crece cada día (2005: 118).

Esa «subjetividad basura» que en instancias como esta transita o buscamos crear el escenario para que transite desde una categoría de la población indiferenciada, «creada»; sobreinterpretada, hacia un lugar de creador, creador de símbolos y sentidos, de alguna manera esto nos reconecta con la idea de Rancière sobre la política como el «tomarse el tiempo» de habitar y emitir un lenguaje común sobre las cosas comunes, y también con la pregunta inicial de Remedi acerca de cuáles son las intervenciones estéticas de base para rescatar nuestro papel de ciudadanos.

Los encuentros desde la palabra, los encuentros desde la sensibilidad

Es interesante señalar que lo que sucede a nivel estético, expresivo y artístico, desde una mirada política, se diferencia de lo que sucede en los «encuentros de participantes». Lo que hemos dado llamar con este nombre, consisten en reuniones quincenales del equipo gestor y los participantes del centro, encuentros que han estado compuestos en su casi totalidad por personas en situación de calle (lo que los distingue a su vez de varios talleres donde concurren también vecinos, amigos, etcétera). La intención clara del equipo al proponer una instancia como esta es la de avanzar en la trama de un pensamiento colectivo, que además de resolver y discutir cuestiones que hacen a la vida cotidiana del centro resulten en un camino cuyo horizonte es la apropiación y el involucramiento de las personas en la cogestión efectiva del centro cultural. El equipo gestor se plantea sucesivamente una reflexión sobre este espacio, en donde se manifiesta una gran preocupación por no «caer en trampas» creando dispositivos que sean meros simulacros de participación.

De este espacio han surgido discusiones en torno a la cultura y a la identidad de un centro cultural, un cuestionamiento de un participante acerca de por qué tenemos solamente talleres artísticos (y no, por ejemplo, cocina, o talleres que deriven en la aprehensión de oficios, vinculados a lo artesanal, entre otros), que suscitó una conversación interesante en el grupo, temas como la preocupación por la escasa participación de las mujeres (cuestión que ha derivado en una serie de estrategias que lograron revertir la situación), y algunas polémicas acerca de los escasos recursos que maneja el centro, siendo que depende de un ministerio (al respecto han salido comentarios irónicos como el de Daniel: «debemos dejar de ser el lado oscuro de la luna del MEC»). Sin embargo, existe una dificultad notoria de dialogar y más aun de visualizarse como colectivo o de vislumbrar algún tipo de organización grupal en torno a temas y preocupaciones comunes, organización que trascienda el plano de lo concreto o de los problemas que puedan suscitarse en la cotidiana (limpieza, estados de ánimo, conflictos interpersonales). Todo lo cual lleva a que el equipo naturalmente se cuestione si esta «organización» no es una necesidad de la que solo nosotros vemos la pertinencia. En estos espacios es donde quizá mejor se pone de manifiesto la dificultad de pensarse en términos colectivos desde la palabra (cotidiana). La palabra circula de manera caótica, y muchas veces incoherente, trayendo a la luz lo fragmentadas que se encuentran las personas y la cantidad/variedad de patologías de índole psiquiátrico que las atraviesan. La dificultad de organizarse internamente se expande hacia el grupo, convirtiendo el diálogo en un desafío permanente.

A su vez, si bien esto es algo que vemos constantemente, es este el espacio en donde más explícitamente se visualiza la dimensión de la demanda continua (desde una población que busca la «asistencia»), mientras intentamos transite hacia la búsqueda y la propuesta, propia, creativa y colectiva de soluciones.

Hay algunos avances que a nuestro entender se han logrado con este espacio de encuentro, en términos de apropiación de la propuesta, involucramiento de ciertos participantes en decisiones acerca de los contenidos de algunas actividades, que han sido ampliamente productivos, y que redundan en la decisión de continuar avanzando por este camino, aun en sus dimensiones problemáticas y desafiantes. Queda, sin embargo, abierta la pregunta acerca de la efectividad en términos políticos de las propuestas que involucran el diálogo entre lo individual y lo colectivo desde la estética y la creación, en este caso mucho mayor que la de espacios con características «asamblearias» más tradicionales, como este. En ese sentido se abre la interrogante acerca de cuáles son las herramientas que efectivamente están produciendo micro alternativas que podemos considerar opuestas al sistema dominante, si estas no son o deben ser mucho más cercanas a la afectividad, a la vida como potencia creadora, al encuentro desde la estética y la sensibilidad, que a las formas tradiciones de organización de los grupos sociales para resistir. O cuáles son los cruces productivos entre las distintas formas de resistencia y alternativa.

Los conflictos, el lado oscuro de la luna, el artista del hambre

Algunos de los cuestionamientos más profundos que han atravesado mi propia práctica en este proyecto tienen que ver con el rol del profesional, por un lado, y con el papel tan preponderante que viene tomando la cultura y el arte en clave de transformación social, inserta, sin embargo, en programas estatales, por otro lado. En el fondo, los cuestionamientos se dirigen hacia la gestión de estos espacios con un horizonte político que no se puede perder de vista, y que tiene que ver con una atención continua hacia las «trampas» en que fácilmente podemos ir cayendo.

Los dispositivos pedagógicos de civilidad

Al hablar de una política que está inserta en la trama de lo público-estatal, y que se dirige hacia las personas en situación de calle, en donde el discurso que fundamenta la necesidad de estos espacios tiene que ver con la «ciudadanía», se abren una serie de aspectos problemáticos. Claramente, este tipo de programas (este es un programa que se enmarca en una serie similar, alentados desde la izquierda institucional) tiene como trasfondo una intención de que:

Los miembros de otros sectores sociales eventualmente conflictivos o «peligrosos» se conciben a sí mismos como ciudadanos, y por supuesto no en el sentido que el término había adquirido, por ejemplo, en la Comuna de París de 1871, sino en el de integrantes de una esfera de confraternidad interclasista. Para ello se despliega un dispositivo pedagógico de amplio espectro, que concibe al conjunto de la población, y no solo a los más jóvenes, como escolares perpetuos de esos valores abstractos de ciudadanía y civilidad (Delgado y Malet, 2007: 63).

A esto hacíamos referencia anteriormente, al respecto de algunos otros dispositivos por los que circulan los participantes de Urbano, el asunto radica entonces en cómo el dispositivo que proponemos, aun inserto en la lógica estatal, puede desmarcarse y no convertirse en un eslabón más de la cadena de dispositivos «pedagógicos» que conciben a las personas como escolares perpetuos, manejando una concepción de «inclusión social» acrítica y funcional.

La amenaza es constante, porque las intenciones políticas permean el dispositivo, aun cuando quienes lo lleven efectivamente adelante (en este caso, el equipo de trabajo del centro cultural) tengan una visión crítica, que se pone en pugna con ciertas características del marco en el que está inserto. El artículo «El espacio público como ideología» llama la atención sobre un aspecto de este despliegue de «programas» a cargo del Estado:

Se trata de divulgar lo que Sartre hubiera llamado el esqueleto abstracto de universalidad del que las clases dominantes obtienen sus fuentes principales de legitimidad y que se concreta en esa vocación fuertemente pedagógica que exhibe en todo momento la ideología ciudadanista, de la que el espacio público sería aula y laboratorio (Delgado y Malet, 2007: 63).

Y concluye:

El idealismo del espacio público —que lo es del interés universal capitalista— no renuncia a verse desmentido por una realidad de contradicciones y miserias que se resiste a recular ante el vade retro que esgrimen ante ella los valores morales de una clase media biempensante y virtuosa, que ve una y otra vez frustrado su sueño dorado de un amansamiento general de las relaciones sociales (Delgado y Malet, 2007: 64).

Un artista del hambre

Es probable que Kafka, en 1920, no pudiera imaginar que un pequeño relato como este abriría un juego de preguntas y respuestas que dialogan con fenómenos que suceden en el 2014 en el área de cruces y contaminaciones de lo social, lo artístico y lo político, preguntas que se alejan por mucho de una dimensión literaria del análisis, para abrirse a lo que me gusta denominar las «lecturas salvajes» que un texto puede provocar, esto es, las lecturas que muy difícilmente el texto puede prever y que tienen que ver con interpretaciones ciertamente pervertidas o que pervierten deliberadamente el sentido de un texto. Este es el camino que quiero recorrer brevemente de la mano de este relato.

La anécdota es simple: se trata de un artista cuyo arte consiste en pasar hambre. Este «talento» del ayunador lo convierte en una atracción circense y lo inserta en una lógica de espectáculo donde el público puede admirar su resistencia al hambre, al pasar 40 días en una jaula sin alimento alguno. Además de esto, me interesa subrayar dos elementos de la anécdota, para pasar ya definitivamente al tema que me ocupa y que tiene que ver con pervertir el texto tanto como me sea posible, a fin de aproximarme a lo que tiene de interpelante en este tema; esto es: en el principio de la historia este arte del ayunador es manejado por la figura de un «empresario» que se encarga de la producción del evento, el manejo del público, y todo lo relativo al *marketing* del espectáculo. En segundo lugar, un quiebre que tiene lugar más o menos en la mitad del relato: existe un momento en donde al público deja de interesarle el espectáculo del hambre, y el artista, abandonado por esta suerte de mecenas que es el empresario, tiene que rebuscárselas en un momento (parecería ser «histórico») donde su arte ya no es atractivo ¿Qué hace? Se incorpora a un circo, siendo un espectáculo totalmente menor, casi un obstáculo en el paso de las personas que quieren asistir a otros espectáculos, completamente olvidado tanto por el público como por la propia compañía. En el ahora del cuento, el público parece interesarse por otro tipo de cosas, que tienen que ver con, por ejemplo, la libertad como espectáculo (simbolizada en la imagen de una pantera).

El título del cuento, la expresión reiterada «espectáculo del hambre», el significativo hambre asociado al significante arte, la figura del empresario, la figura del público, no pueden sino remitirme a pensar en esta área que nos convoca.

La pregunta es ¿qué hacemos para no hacer un «espectáculo del hambre»? Si admitimos que esta frase puede resonar con estas otras: una estetización del

hambre, una decoración estética de la democracia, una invisibilización de la pobreza, una estetización de los conflictos sociales.

Una de las cosas que se me ocurre hacemos desde Urbano particularmente es poner una atención que quizá pueda parecer excesiva en la búsqueda propiamente estética. Esto tiene que ver con no ser los facilitadores de que las personas «escenifiquen» meramente su «hambre» (sus situaciones de vulnerabilidad, por cierto reales, sus necesidades, sus carencias), y que las personas «bien pensantes» asistan de manera condescendiente a ver que agradable y tranquilizador es que existan estos espacios.

La cultura viene tomando un papel preponderante en nuestro siglo XXI que contamina y cruza agendas antes específicamente políticas o económicas. Esto es una muy buena noticia para los que trabajamos en la cultura desde esta perspectiva, pero puede llegar a ser una muy mala noticia para los objetivos políticos que nos planteamos, sino analizamos con cuidado su alcance y nos embanderamos acríticamente en esta cualidad ya casi incuestionable de la cultura para transformar realidades socialmente injustas. Nuestra idea principal es no perder nunca y bajo ninguna circunstancia (por más mínimo que nos parezca el trabajo que realizamos) la dimensión política de lo que hacemos, y la capacidad crítica para pensar en ello.

El fenómeno de la profesionalización de muchos proyectos que tenían una raíz más cerca de lo popular, de lo vecinal y lo comunitario, en respuesta a las políticas públicas y empresariales y a los apoyos financieros a los que hoy en día al parecer pueden acceder *a piacere* estos proyectos (a costa por supuesto de que tengan una retórica técnica y profesional muy sofisticada y específica, además de una personería jurídica); y que de alguna manera apuntan a neutralizar y encausar sus prácticas, es un fenómeno al que tenemos que prestar especial atención quienes trabajamos precisamente desde el incómodo lugar «profesional». Además de tematizar sin temores estos conflictos, vengo llegando a la idea de que debemos tomar eso (ese lugar, en cierto modo, privilegiado) como punto de partida hacia la construcción conjunta de un escenario de lo colectivo sobre el que, en algún momento, tenemos que ser capaces de perder el control, o, al menos, de crear las condiciones en donde el control sea compartido, cuidando estos espacios de manera que se desmarquen de los múltiples simulacros de participación. Ese es el proyecto político que creo tiene validez en estas prácticas, y el horizonte a no perder de vista. Me permito terminar con una pequeña frase, otra vez de Rebellato (2009), pronunciada en un hoy que hago extensivo a este: «Hoy como nunca necesitamos organizar la esperanza».

Bibliografía

- BRENES, ALICIA *et al.*, Comps. *José Luis Rebellato: intelectual radical*. Montevideo: Universidad de la República, 2009.
- DELGADO, MANUEL y MALET, DANIEL. «El espacio público como ideología», 2007. <<http://www.fepsu.es/docs/urbandocs/URBANDOCI.pdf>>. Consultado el 20/4/2014.
- EAGLETON, TERRY. *La idea de cultura*. Barcelona: Paidós, 2001.
- GIORGI, GABRIEL y RODRÍGUEZ, FERMÍN, Comps. *Ensayos sobre biopolítica*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- HARVEY, DAVID. *Espacios de esperanza*. Madrid: Akal, 2003.
- KAFKA, FRANZ. «Un artista del hambre». En *La metamorfosis y otros relatos*. Barcelona: Altaya, 2005: 87-103.
- PROAÑO GÓMEZ, LOLA. *Teatro y estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política*. Buenos Aires: Editorial Biblos, Teatro del siglo, 2013.
- RANCIÉRE, JACQUES. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- REMEDÍ, GUSTAVO. «Teatro de frontera, espacios contaminados: Argumentos desde la transmodernidad», en *Teatro, memoria, identidad*, Roger Mirza, Ed. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2009: 83-98.
- «Las bases estéticas de la ciudadanía», *Aisthesis* (Revista Chilena de Investigaciones Estéticas), vol. 38 (2005: 57-72).
- ROLNIK, SULEY. «El ocaso de la víctima». Disponible en: <http://artxibo.arteleku.net/es/islandora/object/arteleku%3A6428/datastream/OBJ/download>, 2005. Consultado el 4/6/2014.
- SITUACIONES, COLECTIVO. *Entrevista a Suley Rolnik*. Lavaca cooperativa de editores de la revista Mu, 2006. <<http://lavaca.org/notas/entrevista-a-suley-rolnik/>>. Consultado el 14/5/2014.
- ZIZEK, SLAVOJ. *Bienvenidos a Tiempos Interesantes*. La Paz: Vicepresidencia del Estado Plurinacional de Bolivia, 2011.
- Discurso pronunciado en Wall Street, octubre, 2011. <<http://www.comision-economia.com.ar/2011/10/12/traduccion-de-la-transcripcion-del-discurso-de-slavoj-zizek-en-wall-street-octubre-de-2011/>>. Consultado el 1/12/2015

Teatro y guerrilla: Las FARC-EP en escena

LUCÍA ANDREA MORETT

FHCE, Universidad de la República

*Ahora sí tengo que volver al teatro,
ahora hay guerra y el teatro, cuando hay guerra,
es necesario.*

Ronnie Davis (Ragué-Arias, 2004: 45)

Colombia: Un pueblo apasionado por el teatro

En la década de los sesenta, surgió en Colombia un movimiento conocido como Nuevo Teatro, enmarcado en el fenómeno latinoamericano de teatro de creación colectiva. Como en el resto del continente, este movimiento respondió a la apremiante necesidad de dramaturgos, directores y actores de participar de los procesos revolucionarios que se gestaban en sus países.

Así, los teatristas o teatreros colombianos comenzaron a buscar la forma de hacer del teatro una actividad comprometida con el pueblo y participe de sus luchas. Este proceso implicó una serie de grandes transformaciones en lo referente al trabajo escénico, ya que dentro de los grupos teatrales se comenzó a cuestionar las formas de dramatización, los temas abordados y los públicos hacia los cuales debería dirigirse su trabajo.

Miles de nuevos grupos empezaron a surgir por todos los rincones del país andino; desde los barrios en las principales ciudades, hasta las montañas; desde las universidades, hasta los sindicatos y los talleres. Entre todo este universo, es preciso destacar la trayectoria y labor realizada por el Teatro de La Candelaria y del Teatro Experimental de Cali (TEC), dos de los principales exponentes de creación colectiva en América Latina; ambos han aportado a la búsqueda de una metodología y de una estética propia para este movimiento teatral.

Fue así, al conocer sobre el interesante fenómeno del Nuevo Teatro que llegó a contar simultáneamente con 2000 grupos, que elegí este como el tema de mi tesis de licenciatura.⁷⁰ Se me plantearon entonces numerosas interrogantes: ¿Por qué en Colombia hubo tal efervescencia del teatro de creación colectiva? La historia reciente de ese país está marcada por la violencia, ¿cómo se relaciona la historia del teatro colombiano con esa historia? ¿Las condiciones de guerra se vuelven imperativas para el empleo de estas herramientas? ¿A qué responden estas manifestaciones?

Hoy puedo afirmar que el teatro colombiano de creación colectiva ha tenido y tiene contenidos, formas y propósitos sociales y revolucionarios; asimismo, se

70 Morett Álvarez, Lucía Andrea. *Colombia: una revolución para el teatro y un teatro para la revolución*. 2009.

inscribe dentro de una manifestación cultural de transformación de la realidad. El movimiento del Nuevo Teatro en Colombia ha abordado aspectos como la violencia contra los trabajadores, el papel de las compañías extranjeras en la economía y la suerte del país, las luchas sindicales y campesinas, los movimientos sociales, la represión contra el pueblo. Asimismo, contempla el hecho de que algunos sectores populares se encuentren alzados en armas y que por este medio busquen la transformación social del país, es por ello que uno de los temas que no podía faltar es el de la guerrilla, que ha formado parte de la realidad sociopolítica de Colombia desde las últimas seis décadas.

Mientras me adentraba en mis investigaciones, fui encontrando numerosas alusiones a la guerrilla colombiana; la mayoría de las veces se trataba de obras realizadas por teatristas y dramaturgos profesionales que abordaban el tema desde sus producciones artísticas, pero también descubrí referencias al teatro hecho en la selva por guerrilleros, particularmente pertenecientes a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP). Es de este modo que surge mi interés por realizar un estudio sobre el teatro como herramienta de transformación social desde las filas insurgentes colombianas.

En las próximas páginas intentaré aproximarme a algunos aspectos del teatro realizado desde la guerrilla de las FARC-EP. Parto de la idea de que se trata de un teatro de creación colectiva elaborado por teatreros no profesionales, un teatro con contenido popular, hecho por el pueblo y cuyo destinatario es el pueblo. Pero, ¿hasta qué punto se ajusta este teatro a las características del teatro de creación colectiva? ¿Cuáles son los contenidos? ¿Cuáles las formas?

La mayor parte de la información sobre el teatro en la guerrilla colombiana la recopilé de páginas web, pero en 2014 tuve la oportunidad de realizar una video-entrevista con guerrilleros de las FARC-EP que se encuentran en La Habana participando de los diálogos que lleva a cabo dicha organización con el gobierno de Colombia. Esto fue fundamental para resolver algunas de las interrogantes que la existencia del teatro en una organización armada nos generaba a mí y a mis compañeros de seminario. ¿Dónde se hace? ¿Cómo es la escenografía y el vestuario? ¿Quién es el público? ¿Cuáles son los temas? ¿Por qué y para qué se hace teatro en la guerrilla? Hace falta investigar mucho en ese terreno; el presente trabajo contendrá solo algunos acercamientos.

Dada la naturaleza de este fenómeno teatral vinculado a la lucha armada, me resultó importante conocer algunos antecedentes de teatro en movimientos insurgentes de América Latina y explicar brevemente el contexto en el que surge y se desarrolla la guerrilla colombiana.

Antecedentes del teatro en la guerrilla

Es el entorno, los problemas y las condiciones materiales en que viven los grupos humanos lo que los impulsa a realizar determinadas actividades, algunas de ellas con el fin de transformar la realidad social. Es así como construyen sindicatos, forman cooperativas, se agrupan en partidos políticos, en asociaciones religiosas y también en organizaciones armadas. Las guerrillas en América Latina son una realidad que ha estado presente en la inmensa mayoría, sino en todos los países, como respuesta a regímenes represivos.

Toda agrupación humana es productora de cultura, en tanto que esta puede entenderse como una síntesis colectiva de la realidad histórica, política y espiritual de una sociedad, de su forma de relacionarse con la naturaleza y entre los individuos que la conforman (Cabral, 1985a: 20). En situaciones de confrontación armada, los sectores involucrados desarrollan una cultura que abreva de la cultura de la sociedad en la que surgen, pero que, al mismo tiempo, adquiere rasgos de identidad propia. Esto es así en el caso de la guerrilla puesto que se compone de seres humanos que experimentan una convivencia muy intensa en el interior del propio grupo y desarrollan formas de vida que manifiestan características diferenciadas de las que se presentan en su entorno. Sus propios códigos de conducta expresados en leyes; concepciones de la familia particulares, la indumentaria, incluso la comida se ve modificada en función de los recursos a los que se tiene acceso y, por supuesto, la lengua, que tiene que encontrar formas innovadoras para nombrar todas las peculiaridades de dicha forma de vida. Asimismo, se desarrollan actividades artísticas.

Amílcar Cabral (1982) advierte sobre la dimensión humana e integral de la resistencia cultural para un pueblo en lucha en tanto que la cultura es fundamental para los movimientos de liberación; solo aquellas sociedades que preservan su cultura son capaces de enfrentar la dominación extranjera. Esta afirmación se ve confirmada al observar cómo la lucha armada, en todos los tiempos y lugares, ha sido fuente de inspiración de creaciones artísticas en la música, la literatura, el cine, el teatro, la pintura y la escultura. Sin embargo, el teatro no solo narra las vicisitudes y los procesos políticos y sociales en torno a los conflictos armados, la guerrilla misma constituye una forma de vida en la que se integra un colectivo, y en su seno se desarrolla el teatro como recurso didáctico y como actividad lúdica.

Se sabe que existe teatro en la guerrilla y, sencillamente, no podría ser de otra manera porque no hay grupo humano sin ritos y su exposición constituye ya una práctica escénica; porque el teatro es un medio de comunicación universal y atemporal. La práctica del teatro en esos espacios suele manifestarse en ejercicios de creación colectiva, situación que reafirma que esta

se constituye junto a las luchas populares allí donde existe la confrontación contra los poderes de la represión; no se instala en los espacios que cede el sistema político, el gobierno de turno, y no se incorpora a las formas del mercado artístico (Goutman, 1992: 39).

La expresión «ninguna canción hace una revolución pero no hay revolución sin canción» es ampliamente conocida; de igual manera, podríamos decir que no existe revolución sin teatro, aunque ninguna práctica escénica por sí sola hace una revolución, sí contribuye efectivamente a ella. Esto es así porque,

fruto de la historia de un pueblo, la cultura determina al mismo tiempo a la historia, por la influencia positiva o negativa que ejerce sobre la evolución de las relaciones entre el hombre y su medio y entre los hombres o los grupos humanos en el seno de una sociedad, al igual que entre las diferentes sociedades» (Cabral, 1985b: 46).

Lamentablemente nos enfrentamos a una carencia de documentación en lo que se refiere al teatro en las filas insurgentes. No existen estudios sistematizados sobre este fenómeno. Sin embargo, en una revisión minuciosa de otros materiales, hemos podido encontrar algunas referencias interesantes.

En su exhaustivo estudio sobre los vaivenes del teatro latinoamericano entre 1967 y 1987, Rosalina Perales da cuenta de la existencia de un teatro guerrillero al hablar de Nicaragua —país que atravesó por una confrontación armada en aquellos años— sin llegar a ofrecer mayores detalles:

Nicaragua se estremece en 1979 ante el triunfo de la Revolución Sandinista. La caída de Anastasio Somoza y la llegada de un gobierno popular al poder precipita cambios drásticos en la política y la cultura, arrojando todo el sector teatral. Los escasos dramaturgos nicaragüenses que siempre habían trabajado con la represión y demandas o necesidades proletarias, una vez efectuado el cambio y ya con la experiencia cubana, se mueven rápidamente, con todo el sector teatral a la organización de grupos que harían un teatro de finalidad didáctica. Fueron núcleos de apoyo a la campaña de alfabetización y a las milicias sandinistas. (Hasta en el ejército se formaron grupos de teatro) (Perales, 1993: 179-180).

Y continúa más adelante: «El pueblo completo hace teatro: obreros, mujeres, campesinos, soldados, etcétera; de ahí que el nuevo movimiento sea de aficionados, con actores que carecen de adiestramiento. Paulatinamente se va creando un teatro popular generalizado» (Perales, 1993: 181).

En este caso, *ejército* y *soldados* se refieren a un ejército revolucionario y a combatientes que aún después del triunfo de la revolución continuaron con su accionar militar en forma de guerrillas, puesto que la victoria de las milicias sandinistas contra las tropas de Somoza no significó la deposición de las armas. Entre los años que van de 1979 a 1990, el pueblo nicaragüense continuó con su organización en forma de guerrillas con el fin de repeler las agresiones imperialistas.

Para adquirir información sobre una práctica cultural viva, que incide en el presente en transformaciones históricas, es necesario acudir allá donde el fenómeno se produce. En este sentido, cabe destacar cuáles fueron las fuentes de documentación y el modo de trabajo en la investigación teatral de la puertorriqueña Rosalina Perales, expuestos en la nota introductoria al volumen referido anteriormente:

Quienes conocimos su trabajo en el volumen anterior, sabemos que esta su actual y paciente investigación —de más de cuatro años, enfrascada en la lectura minuciosa de cientos de libros, de visita a los lugares para revisar archivos, bibliotecas, hemerotecas y en especial para entrevistarse con la gente,⁷¹ tal y como lo amerita un trabajo serio— arrojará sin duda materiales riquísimos, y hoy para muchos absolutamente desconocidos (Ceballos, 1993: 9).

Como ya apuntábamos, la guerrilla no solo ha estado presente como tema en el teatro, ni el teatro únicamente como práctica cultural aislada de los guerrilleros. En otras ocasiones, el teatro ha servido de acompañamiento y difusión de la lucha armada. Este es el caso del trabajo de la agrupación salvadoreña Sol del Río 32, que se inscribe en el movimiento teatral que hemos estudiado: «El nuevo teatro hace visible lo invisible; los artistas revelan, exponen lo que la comunidad guarda en imágenes; indaga y explora lo que viene de dentro y lo que llega de fuera» (Goutman, 1992: 38).

Entre 1979 y 1980, tras el triunfo sandinista, Sol del Río 32 se desplazó a Nicaragua con la intención de apoyar con su experiencia sobre las tablas la naciente revolución. La práctica de un teatro foro que promovía la reflexión y la participación contribuyó a la profundización en la toma de conciencia revolucionaria de los nicaragüenses que llegaron a convivir con los actores con resultados tangibles como el hecho de que en una asamblea en la Central Sandinista de Trabajadores (CST) donde se debatía ceder el pago navideño a los desempleados, la decisión se inclinara por la opción solidaria a partir de la intervención teatral del grupo.

Años más tarde, el colectivo llegó a México, en esa ocasión con el claro propósito de obtener solidaridad con la lucha armada del pueblo salvadoreño entre públicos como sindicatos, comunidades campesinas y universitarias, empleaban el teatro como herramienta para atraer más simpatizantes y colaboradores para la guerra de liberación nacional. Todo esto redundó al mismo tiempo en la unidad de los trabajadores de la cultura salvadoreña y, por supuesto, enriqueció al grupo desde el punto de vista de la experiencia escénica (Híjar, 1982: 88).

El trabajo del grupo en México representa un ejemplo del teatro que se propone acompañar las luchas de liberación. Sol de Río 32, a decir de Alberto Híjar, se trazó como uno de los principios de su montaje *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (basado en el texto homónimo de Roque Dalton) la tarea de «destruir los mitos del teatro catártico y triunfalista, burgués pues, ocultador de las vías armadas y la violencia necesaria para la liberación» (Híjar, 1982: 89).

Asimismo, Híjar menciona una actividad semejante en Nicaragua, donde destaca el papel que tuvo el sandinismo y su creación de un sujeto popular revolucionario en el rompimiento con la tradición exclusiva de la cultura del coloniaje. Señala a Sergio Ramírez como autor y a «grupos de trabajadores de la cultura ejecutantes de teatro-acción» como protagonistas de esta transformación mediante «esporádicas representaciones agitadoras» durante la lucha contra la dictadura de Anastasio Somoza y la insurrección popular (Híjar, 1982: 87).

71 El destacado es mío.

En Guatemala, nos encontramos con la experiencia de teatro desarrollado dentro de las Fuerzas Armadas Rebeldes (FAR) por iniciativa de Otto René Castillo. Anteriormente, el poeta había dirigido el Teatro de la Municipalidad de Guatemala, quizá desde ahí, y desde la influencia que tuvo de Bertolt Brecht, podamos entender la importancia que le dio al teatro.

Castillo, al ingresar a la guerrilla, fue designado como responsable de educación y organización político militar del Frente Edgar Ibarra y encontró en el teatro una herramienta muy valiosa para emplear tanto en el espacio interno de la guerrilla como para hacer trabajo con la comunidad que los apoyaba. Él estaba convencido —según cuenta Julio César Macías, exguerrillero— de «poder hacer, con el teatro de la guerrilla, lo que no se puede lograr con las balas» (Macías, s/f), se refería a lograr cambios en la forma de pensar de la población, de quien esperaba no solo solidaridad hacia su movimiento, sino que se convirtiera en protagonista de las luchas por transformaciones sociales. De esta experiencia, retomamos una escenificación narrada por el exguerrillero Julio César Macías que habla por sí misma:

Se representó una pequeña obra de teatro, en donde un soldado, casi analfabeto, mataba a un guerrillero para así obtener los secretos de su sobrevivencia y valor. El guerrillero usaba anteojos con los que podía mirar hacia el futuro, botas de sieteleguas con las cuales caminaba sin cansancio y una boina que le daba lucidez a su pensamiento. La brújula le servía para orientarse entre el bien y el mal, para no perderse, aún en las noches más oscuras; su corazón le permitía amar y ser amado por las mujeres, los niños, los ancianos y por todo el pueblo de su país.

El soldado capturó al guerrillero; le quitó las botas, la boina, la brújula y se dio cuenta que nada de eso le permitía andar, orientarse, entender el mundo y ser amado por el pueblo. Seguía siendo odiado. Entonces lo increpó, lo golpeó y le demandó sus secretos. El guerrillero le respondió que no había tales secretos; que para ser amado debía estar en la guerrilla, junto al pueblo. El soldado le gritó que eso era mentira y como el revolucionario se negaba a confesar lo torturó, asesinó y le arrancó el corazón, en un último intento por desentrañar el misterio. Otros combatientes vestidos como mujeres y hombres del pueblo se levantaron y simulaban matar, sin armas al soldado. Después, se llevaron el cadáver del guerrillero y lo enterraron haciéndole honores (Macías, s/f).

Guerrilla colombiana. Una respuesta a la violencia oficial

Una de las causas más claramente identificadas con el surgimiento de las guerrillas en Colombia es el asesinato en 1948 del dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán, quien fuera candidato a la presidencia con un amplio respaldo popular.

El homicidio, documentado como uno de los primeros crímenes de la Central Intelligence Agency (CIA) en Colombia, provocó una insurrección popular espontánea conocida como *El Bogotazo*. La fuerte represión al levantamiento marcó el inicio de un período histórico identificado como *La época de la violencia* (1948 a 1957) —y no es que antes o después no la haya habido—, el

nombre se explica en el hecho de que durante este lapso más de trescientos mil colombianos perdieron la vida.

El asesinato sistemático, la tortura, la violencia sexual, la mutilación, la manipulación brutal de los cadáveres, el boleteo,⁷² la intimidación mediante el incendio, la matanza de ganado, la destrucción de sementeras, el despojo de propiedades, el abandono y la venta precipitada de fincas y parcelas, con la consiguiente acumulación de propiedades y riquezas en manos de quienes pudieron instrumentalizar la criminalidad colocándola al servicio de su propio beneficio, fueron entre otras algunas de las expresiones de violencia durante este período (Medina Gallego, s/f).

En este entorno de violencia generalizada, la protesta social se radicalizó y el gobierno incrementó la represión hacia todo el pueblo, por lo que los campesinos comenzaron a organizarse en autodefensas que buscaban repeler las agresiones gubernamentales. Desde el propio Partido Liberal surgieron grupos guerrilleros —conformados principalmente por campesinos. A la par de las guerrillas liberales, se conformaron las guerrillas comunistas.

En 1953, mediante un golpe militar, Rojas Pinilla se erige como presidente de Colombia respaldado por el bipartidismo (liberales y conservadores) y por un importante apoyo popular, pues había prometido paz, justicia y libertad. Es entonces cuando el Partido Liberal dio la orden a sus guerrillas para que depusieran las armas, entre los guerrilleros que aceptaron hacerlo se encontraba Guadalupe Salcedo, dirigente campesino en la región de los Llanos Orientales, quien fue asesinado poco tiempo después de haberse rendido, en clara traición al cumplimiento de las promesas gubernamentales. La suerte del resto de guerrilleros que pactaron con el gobierno no fue distinta. No obstante lo anterior, otros grupos se mantuvieron alzados en armas y se negaron a acordar una rendición con el gobierno.

El 27 de mayo de 1964, alrededor de 16 mil soldados realizaron un ataque militar contra la pequeña localidad de Marquetalia en la región colombiana de Tolima; su objetivo era exterminar a las autodefensas campesinas. Medio centenar de pobladores repelieron con éxito la agresión, entre ellos se encontraba Pedro Antonio Marín. Este campesino, mejor conocido como Manuel Marulanda Vélez,⁷³ había sido de los guerrilleros liberales que no confiaron en la «paz» propuesta por el Frente Nacional y rechazaron entregar las armas cuando el Partido Liberal dio la orden de hacerlo.

La desigual confrontación armada en Marquetalia es considerada, de manera simbólica, como la fecha del surgimiento de la organización que se denomina actualmente FARC-EP y aquellos campesinos como los antecesores de los actuales guerrilleros.

72 En Colombia se conoce como *boleteo* la extorsión o amenaza que se realiza mediante un mensaje escrito.

73 El nombre fue tomado de un sindicalista, miembro del pc y asesinado por agentes del Servicio de Inteligencia del Estado (Alape, 2004: 204-211). Marulanda fue el comandante en jefe de las FARC-EP durante varias décadas y llegó a convertirse en el guerrillero en activo más veterano del mundo hasta su muerte en 2008 por causas naturales casi a la edad de 78 años.

El 4 de julio de ese mismo año, con influencia de la Revolución Cubana, surge la segunda organización guerrillera más grande en Colombia, el Ejército de Liberación Nacional (ELN), cuya aparición pública se da el 7 de enero de 1965 con la toma de la población de Simacota, departamento de Santander. La figura más emblemática de esta organización, a pesar de su corta vida guerrillera, es el sacerdote Camilo Torres Restrepo.

Otras organizaciones armadas, como el Ejército Popular de Liberación (EPL), el Movimiento 19 de Abril (M-19), el Quintín Lame y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) también han constituido parte de la historia de Colombia.

Las FARC-EP son actualmente la organización guerrillera con mayor número de combatientes y que por más tiempo se han mantenido en armas, no solo en Colombia, sino en toda América Latina, situación que hace de particular interés su estudio desde diferentes disciplinas.

A 50 años de su surgimiento, las FARC-EP se mantiene como una organización político-militar que busca la transformación social del país. Esta organización tiene un *Plan Estratégico* para la construcción de la *Nueva Colombia* y el socialismo, en el que se considera la combinación de «todas las formas de lucha», sin dejar de lado la vía armada. Para Jesús Santrich, integrante del Estado Mayor Central de las FARC-EP, este plan político-militar «se desenvuelve amparado en el derecho universal que tienen los pueblos del mundo de rebelarse contra la opresión de los regímenes injustos» (Santrich, s/f).

En el texto *FARC-EP, Esbozo histórico*, dicha organización aporta explicaciones sobre por qué continúan alzados en armas, entre ellas, se destaca la persistencia de la violencia oficial (terrorismo de Estado), ejercida contra de la población civil fundamentalmente a través del paramilitarismo, lo que ha ocasionado el desplazamiento de 5 millones de personas; asimismo, señalan que no han sido resueltas «las inequidades sociales, económicas y políticas» (FARC-EP, 2007: 11).

Ha habido iniciativas importantes por cambiar sus formas de lucha hacia opciones civiles que no han logrado fructificar. Tal es el caso de la Unión Patriótica, partido político surgido en la década de los ochenta por iniciativa de la guerrilla. En unos cuantos años, fueron asesinados cinco mil de sus militantes, entre ellos tres candidatos presidenciales.

A lo largo de varias décadas, se han desarrollado procesos que intentan salidas negociadas y de paz al conflicto colombiano. Así, el 7 de enero de 1999 se instalaron en San Vicente del Caguán, Colombia, las mesas de diálogo para la paz entre los representantes del gobierno colombiano encabezados por el presidente de aquel momento, Andrés Pastrana, y la delegación de las FARC-EP presidida por el comandante Raúl Reyes. Este último en su intervención advertía algunas dificultades para alcanzar los objetivos de la reunión «porque la clase política siempre ha preferido invertir mayores recursos en la guerra que en la paz». (Castro, 2008: 97)

Actualmente, Colombia vuelve a ser protagonista de un proceso de diálogos en busca de una solución pacífica al conflicto social y armado que vive dicha nación. En agosto de 2012 inició este proceso, que tiene por escenario principal La Habana; como países garantes se encuentran Cuba y Noruega; y de acompañantes, Chile y Venezuela. Es a raíz de estos diálogos que hemos podido tener un mayor conocimiento de muchos aspectos de la guerrilla de las FARC-EP.

La guerrilla en el teatro colombiano

Sabemos que la elección de las formas de lucha de los movimientos reivindicativos y de emancipación desde el arte y la cultura está siempre inscrita en un contexto político, económico y social. Los trabajadores del teatro que han optado por alejarse de las concepciones colonialistas e incorporar temas de nuestra región a su quehacer estético así lo han entendido y, en consecuencia, investigan y plasman en sus montajes diferentes aspectos de este fenómeno sociopolítico, así como las causas que han llevado a sectores populares a tomar las armas. Por otra parte, este teatro, además de rescatar la historia, recrea la memoria colectiva de hechos socialmente significativos.

Han sido numerosas las obras llevadas a escena en Colombia que abordan el tema de la lucha armada, entre ellas es posible destacar *Los fusiles de la madre Carrar*, de Bertolt Brecht, y *La Trampa*, de Enrique Buenaventura, en donde la guerrilla es el asunto central.

Los fusiles de la madre Carrar aborda el tema de la lucha armada y cómo una madre española, durante la guerra civil, cambia su forma de pensar frente a esta, al tomar conciencia de que es mejor arriesgar la vida en el campo de batalla luchando por sus ideales, que resultar blanco civil en una guerra despiadada contra el pueblo. La madre Carrar, quien se había negado a que uno de sus hijos ingresara a las filas por la defensa de la República, en las cuales murió su marido, cambia de opinión al ver caer asesinado a otro hijo mientras pescaba en un río, sin ni siquiera haber tomado partido.

Brecht ofrecía la posibilidad de realizar un teatro simbólico, donde sin hablar directamente del país el espectador pudiera encontrar analogías. La importancia que tiene presentar *Los fusiles de la madre Carrar* en la Colombia de fines de los sesenta radica en la situación de guerra bajo la cual se encontraba el país; momento de crecimiento de la lucha guerrillera tras un supuesto proceso de pacificación en el que fueron asesinados guerrilleros que depusieron las armas. Frente a la traición de un régimen dictatorial, se reivindica la lucha armada como legítima defensa ante una escalada de violencia contra el pueblo.

La Trampa, de Enrique Buenaventura, elabora una crítica hacia las escuelas que en toda América Latina se crearon con el fin de dar entrenamiento en materia de contrainsurgencia y lucha contra las guerrillas. En ella se hace una crítica a las dictaduras latinoamericanas; aparece un personaje con alusión directa al dictador guatemalteco Jorge Ubico (1931-1944).

Pero sin duda, la obra *Guadalupe años sin cuenta*⁷⁴ es el caso más representativo de una obra que habla directamente sobre la guerrilla en Colombia. Aborda el tema de la traición de la cual fueron víctima Guadalupe Salcedo y otros guerrilleros; desde su estreno en 1975 se ha representado en innumerables ocasiones hasta el día de hoy, pues de ninguna manera ha perdido vigencia. Su título deja ver una doble interpretación; *Guadalupe años sin cuenta*, que no *años cincuenta*, que es la década en donde se desarrollaron los acontecimientos históricos referidos y que refuerza la idea de la persistencia de condiciones históricas no resueltas hasta hoy.

Un ejemplo menos conocido y difundido es el montaje de *El Abejón Mono*, llevada a la escena por el grupo La Mama, que retrata la época de la violencia en Colombia y el surgimiento de las FARC a partir de adaptaciones de cuentos de Arturo Alape. Se trató de una «mezcla de testimonio y ficción» que empleó herramientas del teatro documental de Peter Weiss (León Palacios, 2009).

El teatro en la guerrilla colombiana

Como ya habíamos señalado, además de hacerse teatro sobre la guerrilla, se realiza teatro desde la guerrilla. En varios textos de las FARC-EP que abordan aspectos relativos a la cultura se menciona el teatro como una de las actividades que realizan los guerrilleros; asimismo, está documentado que durante el tiempo que duró la zona de despeje en San Vicente del Caguán, con motivo de los diálogos entre las FARC-EP y el gobierno del expresidente Andrés Pastrana, se realizaron muchas actividades culturales, entre las cuales estuvo presente el teatro. Sin embargo, no existe un trabajo de investigación sobre el tema con énfasis en el aspecto teatral.

El teatro en la guerrilla de las FARC-EP se inscribe en lo que se ha dado en llamar cultura popular revolucionaria, para entender sus particularidades resulta necesario conocer algo de lo que los combatientes de esta organización llaman *cultura fariana*.

Cultura fariana. La hora cultural en las FARC-EP

En las FARC-EP se ha creado el adjetivo *fariano* para calificar a lo que es propio de su organización. De esta manera, se habla de *cultura fariana*, que la entendemos como producto de la construcción social de la cultura dentro de un colectivo específico: las FARC-EP.

Para arribar a una consideración integral de los elementos que la constituyen, partiremos de un concepto de cultura más acotado que el de muchos antropólogos que lo definen como «todo aquello que el hombre produce». Aunque es válida la interpretación anterior, que abarca desde la cultura material hasta los aspectos intangibles de la vida humana, resulta incompleta, pues debe

74 Creación colectiva del grupo La Candelaria, premio Casa de las Américas de Teatro, 1976.

considerarse además que la cultura aparece siempre asociada a la ideología de las clases que forman una sociedad determinada y esta a las formas de dominación, de lucha y resistencia, en las cuales están presentes manifestaciones como la *cultura popular* y la *cultura revolucionaria*, las mismas que son expresiones de lucha en una sociedad dividida en clases sociales.

Las FARC-EP se definen a sí mismas como una organización marxista-leninista y bolivariana, es a partir de esta caracterización ideológica que podemos comenzar a vislumbrar algunos aspectos de la cultura fariana.

En la guerrilla se encuentran campesinos, indígenas, maestros, obreros, médicos, abogados... Todos ellos poseen una historia y una cultura diferente, los conocimientos que han adquirido a lo largo de su vida responden a las necesidades que han tenido que satisfacer y a lo que su entorno les ha brindado.

Según los documentos de la organización, incluidos los testimonios personales que hemos citado, ante una variedad cultural tan vasta todos pueden y deben aportar a los demás aquellos conocimientos que su situación particular les ha permitido alcanzar. Desde la alfabetización de aquellos que no han tenido oportunidad de ir a la escuela hasta el conocimiento de las plantas medicinales y el trabajo en el campo, para quienes desconocen ese entorno.

En la cultura fariana hay un elemento muy importante porque parte de la actividad diaria que va generando, dentro del entorno mismo del proceso, elementos que ayudan a desarrollar con mucha fuerza lo que en el futuro pueda ser el nuevo revolucionario, el nuevo colombiano (Hermes, s/f).

Como se mencionaba anteriormente, dentro de las organizaciones políticas, de las que los grupos guerrilleros forman parte, los procesos de formación, de educación política y la construcción de una ética y de formas de vida son parte de su quehacer cotidiano. De igual forma como entre los obreros se desarrollaban los sábados culturales,⁷⁵ en la guerrilla de las FARC-EP existen las horas culturales.

El periodista colombiano Jorge Enrique Botero consigna en su libro *Simón Trinidad. El hombre de hierro*: «Ya caía la noche y los guerrilleros se aprestaban para asistir a la *hora cultural*, su más sagrado ritual de todas las noches, por lo que acordamos iniciar nuestro encuentro el día siguiente» (Botero, 2008: 47).⁷⁶

Expresado en los propios términos de un guerrillero: «En los campamentos farianos existe algo llamado “las horas culturales” que se llevan a cabo diariamente y que los fines de semana es recreativa en la cual los guerrilleros montan obras teatrales, leen poesía, cantan, etcétera» (Hermes, s/f).

75 Nos referimos a los encuentros entre artistas y obreros que se generaron en la Casa de la Cultura de Bogotá durante el florecimiento del movimiento del Nuevo Teatro.

76 Botero se refiere aquí a una entrevista con Lucero, la pareja de Trinidad, el primer dirigente de las FARC extraditado a Estados Unidos, donde fue condenado a 60 años de prisión. La entrevista se desarrolló en el marco de una visita que Botero hiciera al campamento del comandante Raúl Reyes con la intención de reunir material para su libro.

Además de estas actividades, se promueve el desarrollo de la cultura y el arte en aquellos espacios y tiempos que la agitada vida guerrillera deja libres. Es así como se produce poesía, narrativa, música y pintura, a la par que se elaboran tejidos y otras artesanías.

Como ejemplo de desarrollo artístico dentro de las FARC-EP podemos mencionar a Gabriel Ángel —un abogado de profesión que escribe desde su vida guerrillera— a quien hemos tenido acceso a través de su libro de cuentos *La luna del forense*, el cual ha circulado desde hace varios años en Ciudad Universitaria de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).⁷⁷ Lo primero que se valora en esta obra es la dificultad que debe acompañar el enorme esfuerzo de producir literatura en situaciones de guerra.

Irregular en las propiedades de su ejercicio creativo, la narrativa de Gabriel Ángel brinda una idea concreta de lo que es la vida en la guerrilla; pero más allá de su empleo como fuente de documentación histórica, que sin duda lo es, se trata de una expresión artística.

Otra de las manifestaciones estéticas de este ejército rebelde la constituye la pintura. Inti Maleywa es una joven combatiente que combina sus actividades como militar con el diseño de hermosas composiciones con lápices de colores⁷⁸ que plasman por igual personajes históricos que paisajes selváticos, donde abundan la vegetación y la fauna que solo existe en su imaginación (*Inti Maleywa o los colores de la resistencia armada*, s/f).

Además, existe algo conocido como música fariana, que cuenta ya con más de una veintena de discos grabados. Algunos de los músicos de las FARC-EP tenían ya una trayectoria como tales antes de ingresar a la guerrilla, como Julián Conrado, otros se han ido integrando poco a poco a la actividad musical.

Los ritmos que en esos discos se reúnen van desde los muy colombianos vallenato y cumbia hasta el hip hop pasando por la ranchera y la bossa nova. Las letras de las canciones poseen contenidos igualmente diversos: la vida cotidiana en la guerrilla y el amor a la pareja como la canción *Amor Bolivariano*, en donde un guerrillero al referirse a su pareja dice que «la voluntad de luchar es su innegable belleza». Hay algunas que expresan los sentimientos religiosos de los combatientes como la que se llama *Así es el 25*, sobre el festejo navideño en los campamentos guerrilleros y *Coquivacoa*, adaptación de la original del cantautor venezolano Alí Primera, en la que se le implora a la Virgen Bolivarianita que proteja la revolución bonita⁷⁹ y otras se refieren a acontecimientos o personajes históricos del país como la masacre de las bananeras, *6 de diciembre*. Hay canciones sobre la lucha social, invitaciones hacia los jóvenes a unirse a las filas

77 Algunos de sus cuentos pueden leerse en la página web: <farc-ep.co/?cat=28>.

78 En la página web del Bloque Martín Caballero de las FARC-EP se encuentran fotografías de los trabajos de Maleywa. <<http://resistencia-colombia.org/index.php/farc-ep/cultura-fariana/51-galerias/inti-malewa>>.

79 En clara alusión a Venezuela.

insurgentes, mensajes convocando a la organización popular... Algunas son auténticos manifiestos ideológicos en verso.⁸⁰

Esta organización ha convocado a actuar unidos a quienes desde otros espacios de lucha realizan un trabajo cultural y artístico comprometido con la transformación social de Colombia. Las FARC-EP —como organización que busca la toma del poder— se han planteado la necesidad de realizar transformaciones en muchos aspectos concernientes al Estado. Es así como en su proyecto de una Nueva Colombia, socialista, sin explotados ni explotadores, existe una propuesta cultural y artística además de reflexiones sobre estos temas. Es clara su concepción revolucionaria de cultura.

Los trabajadores de la nueva cultura esencialmente tienen que ser en dirección a enseñarle a las nuevas generaciones a defender esos hechos que han trascendido durante tantos años dentro del nervio y vida del pueblo colombiano. El trabajador de la cultura debe estar conducido a liberar la mente, a enseñarle al pueblo a defender sus derechos, su soberanía, a enseñarle al pueblo la solidaridad, el patriotismo y la defensa de todo lo que tenemos en Colombia. La cultura no debe ser un negocio, sino íntegramente defender todo lo nuestro con soberanía, con patriotismo, con dignidad para la defensa de los proyectos nuevos que van a venir y que van a servir de sostén a nuestro país a nuestra cultura a nuestras relaciones políticas, económicas y demás (Hermes, s/f).

Desde el punto de vista económico es también una inversión el apoyo masivo del estado a la cultura. La gente estará bien y aportará a la sociedad con ganas, con gusto. Se dignificará la labor de tantos colombianos talentosos que hoy trabajan con las uñas y en pocilgas. Será un empleo, serán miles de empleos dignos para los pintores, artesanos, escultores, cantores y cantantes, los coristas, dibujantes, teatreros, músicos, mimos, titiriteros, los trabajadores circenses, escritores, compositores, poetas, magos, cuenteros (Comisión temática de las FARC-EP, s/f).

Teatro fariano

Si bien es cierto que en varios documentos de esta organización que abordan aspectos relativos a la cultura se menciona el teatro como una de las actividades que realizan los guerrilleros, también es verdad que no existe un trabajo documentado sobre el tema. Eso ha significado una importante dificultad para quien escribe estas líneas, pues solo con el contacto directo mediante un trabajo de campo podría tenerse la información pertinente para elaborar un estudio consistente sobre el teatro en las FARC-EP.

Tratando de solucionar el problema, en febrero de 2008 viajé con cuatro compañeros de la universidad a un campamento de las FARC-EP en Ecuador. Habíamos llegado a Quito para participar en el Segundo Congreso Continental

80 Las canciones mencionadas se pueden encontrar en la página del Bloque Martín Caballero de las FARC-EP, en el enlace <<http://resistencia-colombia.org/index.php/farc-ep/cultura-fariana/45-musica>>.

Bolivariano, en el que se dieron cita diversas organizaciones sociales, políticas, estudiantiles de América Latina en torno a la vigencia del ideario de Simón Bolívar y, en el marco de esas actividades, recibimos una invitación para visitar un campamento de paz de las FARC-EP. Consideré aquella oportunidad como única, pues me permitiría aprender de viva voz sobre las experiencias artísticas, y particularmente del teatro, desarrolladas dentro de la insurgencia colombiana y así recabar testimonios que me ayudaran en la elaboración de mi tesis, al mismo tiempo brindaba condiciones de seguridad pues se trataba de un campamento guerrillero que estaba fuera de la zona de confrontación armada.

Apenas unas horas después de haber llegado al campamento, fuimos víctimas de bombardeos y ametrallamientos por parte del ejército y la policía colombianos; como consecuencia de esos ataques mis cuatro amigos perdieron la vida y yo quedé gravemente herida. Por supuesto la investigación quedó trunca. Lamentablemente fue imposible presenciar alguna práctica escénica de la guerrilla o entrevistar a quienes las realizan.

En un principio, únicamente a través de internet conocí algunos testimonios sobre la vida cotidiana en los campamentos de las FARC-EP, en los que existe la descripción de las horas culturales; en algunos de ellos se mencionan o se describen prácticas teatrales.

Una de las referencias más antiguas que hallé con respecto al teatro hecho en las FARC aparece en un relato histórico de la organización en el que se rememoran experiencias de los orígenes de la guerrilla: «a pesar de los apremios, la dirección del Davis creó un pequeño grupo de teatro móvil para alegrar los días de zozobra y abrir espacios para la cultura» (Santrich y Granda, 2008).

No hay mayores detalles sobre cómo era el grupo ni las escenificaciones que se realizaban; sin embargo, podemos destacar la importancia que se le daba al teatro cuando en medio de las circunstancias más adversas se apelaba a este arte para sobrellevar las vicisitudes de la guerra.

Un ejemplo de las representaciones teatrales de las FARC lo encontré en el relato que hace el periodista independiente Garry Leech sobre una visita a un campamento fariano

Varios de los guerrillero(a)s se refirieron al tiempo cultural del domingo como parte importante de la vida de la guerrilla. Durante estas sesiones participarían en música, en teatro y lecturas de poesía, con la mayoría del arte siendo inspirado por sus ideales revolucionarios. En nuestra tarde final en el campamento los guerrillero(a)s montaron una demostración cultural para Terry y para mí. Nos reunimos todos en la estructura grande para la función, que consistió en canciones y escenas llenas de humor y de comentario político y social. Una escena que varios rebeldes realizaron era una parodia de los desfiles de belleza, que son extremadamente populares en Colombia. Un guerrillero y una guerrillera sostuvieron micrófonos de imitación y actuaban como los anfitriones del desfile, que buscaba coronar a la nueva Señorita Colombia. [...] Los anfitriones entonces hicieron preguntas a los concursantes acerca de lo que harían si se coronaran nueva Señorita Colombia. Cuando fue su turno de

contestar, un rebelde mestizo, fornido, bajo que era Señorita Cauca contestó, «haría que se estableciera la Nueva Colombia en la cual todos los colombianos serían iguales». Se refería a la sociedad socialista que las FARC ha previsto y ha llamado la «Nueva Colombia». Claramente, en las FARC, se integran la cultura y la política (Leech, 2007).

En 2009, fue publicado en la página del Bloque Martín Caballero de las FARC-EP un relato sobre la conmemoración de la caída en combate del Che Guevara y la celebración del día del guerrillero heroico en un campamento de las FARC-EP. Entre otras actividades culturales se menciona algunas escenificaciones realizadas por guerrilleros.

Hay algunos chistes dramatizados que hacen reír al público asistente. Pero no son ni las únicas dramatizaciones ni lo único que hace reír a los guerrilleros que están sentados en el aula. Uno de los muchachos se ha disfrazado de médico, quien recibe en su consultorio ni más ni menos que al presidente de Colombia, Álvaro Uribe; tras una auscultación, pide a su secretaria que anote el diagnóstico: «este hombre está mal de la vista, pues no ve la miseria en la que tiene al pueblo colombiano; mal del olfato, pues no huele la podredumbre del paramilitarismo y los falsos positivos; tiene un problema en el oído, pues no escucha el clamor del pueblo que quiere paz y, para rematar, está mal de la boca, porque de ella sale la disentería». [...] También hay espacio para los títeres. Detrás de una manta camuflada, a manera de teatrino, una guerrillera maneja un muñeco que cuenta al público sobre los viajes realizados por el Che por diferentes países de América Latina. Esa pequeña figura logra atraer la mirada atenta de todos los asistentes y los oídos están puestos en esa vocecita creada por la guerrillera para ese personaje. [...] Otro drama realizado por un grupo de guerrilleros aborda temas internacionales; mientras un muchacho representa al presidente estadounidense, Barak Obama, entrevistado por una periodista, otras dos guerrilleras leen y comentan la noticia de su increíble postulación para el premio nobel de la paz (Dumeina, 2009).

De estos ejemplos, podemos señalar el uso del teatro como herramienta didáctica; en las representaciones anteriormente reseñadas se abordan temas históricos y de actualidad política que invitan al debate. Más allá de que algunos tengan cierto tinte humorístico, detrás de ellos está el discurso de una organización que cuestiona profundamente el proceder de un Estado contra el que se ha levantado en armas y la convicción de que, a través de su lucha, podrá haber cambios profundos para el bien de las mayorías colombianas.

Rastreando más información en la web, me encontré con el texto de una obra de teatro intitulada *La lucha por la tierra*, escrita por el comandante histórico de las FARC Jacobo Arenas. Se trata de tres escenas en las que se aborda el tema de la organización campesina y su lucha frente a los abusos de las clases dominantes; los campesinos son reprimidos por el ejército, pero gracias a la intervención de los guerrilleros logran empoderarse. El texto es una clara apología a la lucha armada como instancia necesaria para lograr verdaderas transformaciones sociales

en Colombia y enfrentar la violencia oficial. A continuación un texto que ejemplifica lo expuesto:

El comandante guerrillero le grita: —Queda detenido General. Aquí no se encuentra frente a gente amarrada y torturada por el MAS que usted dirige, sino frente a frente con guerrilleros de las FARC que comemos yuca pero cagamos plomo, y procede a quitarle las charreteras y la guerrera de general. Le ponen ropa de campesino. El general eleva al cielo un «Yo pecador me confieso...». Al terminar la oración, guerrilleros y campesinos cantan la Internacional. Mutis por el foro (Arenas, s/f: 95).

Resulta interesante ver que la obra no está completamente definida a través de parlamentos; en ocasiones, simplemente queda esbozada la acción a través de frases como «Los campesinos luego de discutir un rato sobre los problemas de la tierra, nombran un presidente para que dirija la reunión» (Arenas, s/f: 93). «CAMPELINO I pide la palabra. Habla de la necesidad de la Reforma Agraria Revolucionaria porque la mayoría de los campesinos pobres en Colombia no tienen un grano de tierra para trabajar...» (Arenas, s/f: 93).

La escena se desarrolla casi por completo mediante la palabra, son pocas las acotaciones, al menos por lo que se describe en el texto dramático no hay importantes elementos de escenografía; lo cual es comprensible dadas las condiciones en que se representaría. Para hacer algunas descripciones sobre el lugar en el que transcurre la obra se acude a la palabra.

Los teatrístas están en escena. Ya en el latifundio hay casas campesinas y sembrados (esto se dice en diálogo). Se habla del éxito de la lucha por la tierra cuando se cuenta con las guerrillas de las FARC y la Autodefensa. Hay una conversación animada, los campesinos intercambian saludos y hacen comentarios alusivos a la toma revolucionaria de la tierra... (Arenas, s/f: 95).

Esta obra, a todas luces didáctica, retrata algunos de los aspectos más relevantes o recurrentes de la vida guerrillera: su relación con la población campesina; su búsqueda de crear organización de masas... y, por supuesto, refuerza de múltiples maneras los discursos que enarbola la organización, como la necesidad de tomar las armas para hacerse escuchar y respetar, la denuncia de las agresiones militares contra la población civil, la claridad con respecto a que el enemigo no es el soldado raso, quien también es pueblo, sino los dueños de los intereses que defiende sin la conciencia de hacerlo, etcétera.

Aunque no hay referencias a alguna puesta en escena de esta obra, bien podríamos imaginarnos su presentación dentro de las filas insurgentes como forma de elevar la moral revolucionaria y el discurso político de los guerrilleros, o bien, entre la población civil como medio para concientizarlos sobre la realidad y de ganarse conciencias y corazones campesinos para su causa.

Para tener una visión más completa del teatro en las FARC-EP, desde el seminario Teatro fuera de los teatros nos pusimos en contacto a través de correo electrónico con la delegación de paz de esta organización que se encuentra en La Habana solicitándoles información sobre el teatro en la guerrilla. La respuesta que

obtuvimos fue que podríamos entrevistar a los comandantes Victoria Sandino y Marco León Calarcá. Así, como señalaba al principio, a través de Skype logré entablar comunicación desde Montevideo con estos dos guerrilleros para entrevistarlos.

De acuerdo a lo que ellos me señalan, el teatro en las FARC-EP se hace siempre que las condiciones de la guerra así lo permitan; dependiendo de la situación en que se halle cada unidad guerrillera, cuando no están en el frente de batalla, en los períodos en que se encuentran en la retaguardia... principalmente durante la hora cultural, de 6 a 8 de la noche. Existen ocasiones especiales de conmemoración o celebración en que es más común que se realicen obras de teatro, como los aniversarios luctuosos de comandantes del Secretariado,⁸¹ el día del guerrillero heroico, el día de la mujer, el aniversario de las FARC, la navidad o el año nuevo.

En la elaboración de las obras de teatro participa cualquier guerrillero o guerrillera, aunque no tengan una formación específica al respecto hay algunos que se van destacando porque tienen mayores dotes histriónicas, porque les gusta más y toman la iniciativa de hacerlo, son ellos quienes en muchas ocasiones fungen como directores y organizan al resto de sus compañeros a partir de una idea.

Cabe señalar que algunos de los guerrilleros de las FARC tuvieron experiencias como realizadores teatrales antes de su ingreso a la organización, es el caso de Camila Cienfuegos, quien recuerda haber presentado obras dramáticas durante su militancia en la Juventud Comunista (Toscano, 2013a), y de Jaime Nevado, cantautor que señala constantemente sus orígenes en el mundo del teatro, y destaca el hecho de pertenecer a una familia de actores y creadores de arte (Toscano, 2013b). En estos momentos, ambos cumplen tareas como parte de la delegación de paz en La Habana.

Marco León Calarcá también cuenta del caso de Mercedes, «una camarada que era teatrera profesional antes de ingresar a la guerrilla» (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014), recuerda que ella siempre quería hacer teatro, siempre proponía y organizaba las obras.

No obstante lo anterior, Victoria Sandino señala que el teatro se hace «siempre; en todos los campamentos» independientemente de si hay o no gente con experiencias previas, «surge de manera muy natural, muy espontánea; sin mucha elaboración pero se hace. Es un espacio de mucha relajación para la guerrillera» (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014).

Aunque casi siempre las obras se hacen de manera colectiva, sin acudir a algún texto, Calarcá recuerda haber visto

unas diez veces dramatizaciones del poema de Bertolt Brecht que dice «Primero vinieron por los comunistas y no dije nada porque yo no era comunista...», todas distintas, cada uno va sacando sus propias ideas, ¿producto de qué? de lo que se lee, de su propia experiencia (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014).

81 Máxima instancia de mando en las FARC-EP.

Las temáticas más recurrentes son las luchas sociales, recuperación de la tierra, movilizaciones, reclamos de campesinos, pero también agresiones de la fuerza pública contra manifestaciones, masacres perpetradas por el ejército o los paramilitares. Son, como expresa Calarcá, «dramatizaciones de la realidad, de la coyuntura» (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014).



Fuente: Fotografía enviada por el comandante Marco León Calarcá a través de correo electrónico.

Sandino agrega que también «es común que en las horas recreativas se escenifique mucha actividad interna nuestra, cosas chuscas que suceden en la guerrillerada... a veces violaciones de normas, del régimen interno, indisciplinas que alguno de los guerrilleros haya cometido» (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014), pone como ejemplo el caso de que a veces alguien tiene una novia y se esconde para ir a deshoras a visitarla y entonces esa anécdota se escenifica.

Otra mirada hacia la cotidianidad de la guerrilla expresada en el teatro nos la brinda Jaime Nevado desde La Habana, quien nos relata algunos aspectos de una puesta en escena hecha en la guerrilla:

Recuerdo ahora una pieza teatral que creamos, *El día que Dios nació*, en la que comparamos ese nacimiento con lo que vivimos hoy en nuestro país, donde los niños nacen en las calles. En esa obra, para nosotros Dios representa el pueblo desposeído, dominado por la ignorancia, y luchamos porque eso no ocurra, porque los hijos del pueblo nazcan donde tienen que nacer los seres humanos, en el amor, la verdad, en la justicia, la razón (Prensa Latina, 2013).

Nuevamente, nos encontramos ante la expresión de una realidad que necesita ser transformada; se establecen vínculos con las manifestaciones populares más arraigadas en la población como lo es la religión católica y sus mitos para rescatar desde ahí valores revolucionarios.

La mayoría de las obras se presentan una sola vez pues, como apunta Sandino, no existe una temporada, no tendría caso porque el público siempre es el mismo. A veces, cuando alguna creación gusta mucho se vuelve a representar,

pero siempre es distinta a la anterior. En ocasiones, cuando algunos de los guerrilleros que participaron van a otra unidad pueden proponer hacerla y se escenifica nuevamente con actores y espectadores diferentes.

También se da el caso de que se presentan estas obras a la población civil, en encuentros de integración e intercambio cultural «entre comunidades y unidades guerrilleras [...] ellos muestran sus creaciones y nosotros las nuestras. Representan los civiles y representan los guerrilleros». Sin embargo, Calarcá señala que cada vez hay menos posibilidades de hacer este tipo de actividades «porque las condiciones de la guerra exigen seguridad» (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014).

A partir mi conversación con Calarcá y Sandino, puedo decir que el uso de vestuario y de escenografía es limitado pero ingenioso, se recurre a lo poco que cargan los guerrilleros en sus mochilas, una ropa de colores diferentes al uniforme que alguno haya utilizado para salir a la población civil. Calarcá apunta que «de cualquier trapo se hace un vestuario, de cualquier elemento natural se hacen adornos, nos valemos de lo que el entorno nos da: elementos vegetales, flores, hojas...» (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014). Sandino describe cómo se emplean también sus uniformes, a veces para representar guerrilleros, pero otras a la fuerza pública y es entonces cuando le colocan algún distintivo y así queda claro si se está actuando como ejército, como paramilitar o como guerrilla. Y agrega:

Se usa incluso la casa, lo que nosotros llamamos casa, la carpa con la que nos cubrimos del sol y de la lluvia, que es camuflada, se puede poner de falda para bailar cumbia por la extensión que tiene, lo mismo que los toldos que son un poco transparentes pero de color oscuro, también los utilizamos, todo, todo lo que tenemos a nuestro alrededor se puede utilizar en la escenografía o para vestuario, las sábanas, las mantas con las que nos cobijamos, también hacen parte de todo ese material que ponemos en uso cuando se requiere para esa parte artística (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014).



Fuente: Fotografía enviada por el comandante Marco León Calarcá a través de correo electrónico.

En entrevista, estos guerrilleros farianos enfatizan que el teatro, al igual que otras actividades artísticas, es muy importante dentro de su organización. «Hace parte de la esencia nuestra, nosotros estamos luchando, pero también necesitamos espacios de creación como esta» (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014). Para Sandino y Calarcá, el teatro es una forma de recreación, pero también de crecimiento espiritual y cultural de los combatientes. Destacan el uso que se hace de las dramatizaciones para fijar conceptos y valores, también como una forma de fortalecer el estudio; en ocasiones se hacen representaciones de carácter histórico, se llevan a escena las luchas de emancipación, la guerra de independencia...

En ese sentido, Calarcá me cuenta una anécdota de una vez que en el año 2003 en el Bloque Martín Caballero (entonces llamado Bloque Caribe), hicieron una obra que hacía un recorrido por la historia de las luchas del pueblo colombiano. En la escena se iba a hablar sobre la resistencia indígena, sobre La Gaitana, la lucha de los comuneros, el asesinato de Gaitán... y, por supuesto, sobre las FARC. «Necesitábamos a alguien que representara al camarada Manuel Marulanda. ¿Quién se apunta a hacer del camarada Manuel? Nadie se apuntaba. Entonces logramos convencer al camarada Efraín Guzmán»⁸² (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014) que, aunque no estuvo en Marquetalia, era un comandante con una larga historia en la organización y conocía los orígenes de las FARC y a Marulanda. Así, concluye Calarcá, «el hecho de que un miembro del Secretariado participara en la obra es un ejemplo de la importancia que nosotros le damos al teatro» (Sandino y Calarcá, entrevista, 2014).

82 En 2003 el comandante Efraín Guzmán era uno de los siete integrantes del secretariado.

Conclusiones

A partir de lo anterior, podemos concluir que, efectivamente, así como en otros movimientos revolucionarios ha ocurrido, en las FARC-EP existen manifestaciones teatrales y, de hecho, se producen con mayor frecuencia de lo que imaginábamos.

Como en cualquier otra actividad humana, el quehacer cotidiano y las formas de vida que se desarrollan al interior de la guerrilla incluyen manifestaciones artísticas y culturales. Los guerrilleros son seres humanos con necesidades estéticas que se canalizan a través de la producción de diferentes actividades artísticas, entre ellas el teatro.

Podemos afirmar que es un teatro político, fundamentalmente de creación colectiva que, sin embargo, en ocasiones logra definir los roles de actores, directores e incluso dramaturgos.

Los temas que en el teatro de las FARC-EP se abordan surgen de la realidad que les toca vivir, desde su entorno más inmediato hasta la coyuntura nacional. En el teatro fariano se produce una mezcla entre las tradiciones más arraigadas en el pueblo con la ideología marxista.

Los elementos escénicos en que se apoya la actuación son muy precarios debido al poco material con que se cuenta; sin embargo existen y plantean una propuesta interesante en cuanto a convención teatral se refiere.

Es posible apreciar una tendencia a *teatralizar* algunas acciones políticas y la disposición de una búsqueda estética para expresar ciertas imágenes sobre la historia y la realidad política colombiana. A partir de la información a nuestro alcance, podemos plantear que, en general, el teatro fariano se constituye como actividad lúdica-recreativa, desde donde cumple algunas de las siguientes funciones: reafirmación de principios e ideales en el seno del movimiento; herramienta didáctica (historia, ideología), esparcimiento y descanso de la tensión de la lucha y, por último, vehículo de propaganda revolucionaria.

Bibliografía

- ARENAS, JACOBO. «La lucha por la tierra» en *Cese el fuego*, JACOBO ARENAS, s/f. <<http://farc-ep.co/wp-content/uploads/2011/libros/cesefuego.pdf>>. Consultado el 18/7/2014.
- BOTERO, JOSÉ ENRIQUE. *Simón Trinidad. El hombre de hierro*. Ciudad de México: Random House Mondadori, 2008.
- CABRAL, AMÍLCAR. «La cultura, fundamento del movimiento de liberación», en *La cultura popular*, ADOLFO COLOMBRES, Ed. Puebla: SEP-Premia editora, 1982; 137-145.
- . «El papel de la cultura en la lucha por la independencia», en *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*, HILDA VARELA BARRAZA, Ed. Ciudad de México: Ediciones El Caballito, SEP Cultura, 1985a; 17-40.
- . «La cultura nacional y la liberación», en *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*, HILDA VARELA BARRAZA, Ed. Ciudad de México: Ediciones El Caballito, SEP Cultura, 1985b; 41-67.
- CASTRO, F. «La paz en Colombia». La Habana: Editora Política, 2008.
- CEBALLOS, EDGAR. «Nota del director», en *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*, vol. II, Rosalina Perales. Ciudad de México: Gaceta, 1993; 9.
- COMISIÓN TEMÁTICA DE LAS FARC-EP. «Mensaje desde las FARC-EP a los artistas y cultores de Colombia», s/f. <<http://www.farc-ejercitodelpueblo.org/?node=2,1703,1>>. Consultado el 21/4/2009.
- DUMEINA. «8 de octubre en las FARC», 30/10/2009. Bloque Martín Caballero de las FARC-EP: <<http://resistencia-colombia.org/pccc/714-8-de-octubre-en-las-farc>>. Consultado el 21/1/2014.
- FARC-EP. *farc-ep, Esbozo histórico*. Ciudad de México: Comisión Internacional, 2007.
- GOUTMAN, ANA. *Teatro y liberación*. Ciudad de México: INBA, 1992.
- HERMES. «La cultura Fariana, atisbos de la cultura en la Nueva Colombia. Entrevista a un guerrillero de las FARC», s/f. <<http://www.farc-ejercitodelpueblo.org/?node=2,2073,1>>. Consultado el 9/4/2009.
- HÍJAR, ALBERTO. «Sol del Río 32», *Conjunto*, n.º 54 (octubre-diciembre 1982); 86-90.
- Inti Malyewa o los colores de la resistencia armada*, s/f. Bloque Martín Caballero de las FARC-EP: <<http://resistencia-colombia.org/index.php/farc-ep/cultura-fariana/galeria/970-inti-malyewa-o-los-colores-de-la-resistencia-armada>>. Consultado el 21/1/2014.
- LEECH, GARRY. «La vida en un campamento de las FARC», 13/9/2007. <<http://www.aporrea.org/internacionales/n101266.html>>. Consultado el 14/8/2008,
- LEÓN PALACIOS, PAULO CÉSAR. «El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976», *Historia y Sociedad, de la Universidad Nacional*, n.º 17, (2009); 217-233.
- MACÍAS, JULIO CÉSAR. *La guerrilla fue mi camino*, s/f. <<http://www.ottorenecastillo.org/CesarM.html>>. Consultado el 18/7/2014.
- MEDINA GALLEGOS, CARLOS. «Antecedentes, surgimiento y consolidación del ELN (1958-1966)», en *eln. Notas para una historia de las ideas política*, CARLOS MEDINA GALLEGOS, s/f. <http://www.cedema.org/uploads/Medina_Gallego_ELN.pdf>. Consultado el 16/04/2014.
- PERALES, ROSALINA. *Teatro hispanoamericano contemporáneo (1967-1987)*, vol. II. Ciudad de México: Gaceta, 1993.
- PRENSA LATINA. «Comandante Jaime Nevado: somos guerrilleros de la vida», 9/1/2013. <<http://www.andes.info.ec/es/internacionales/comandante-jaime-nevado-somos-guerrilleros-vida.html>>. Consultado el 18/7/2014.

- RAGUÉ-ARIAS, M. J. «Del teatro de guerrilla a la perplejidad y la utopía». En *J. Monleón, & N. Diago, Teatro, utopía y revolución*. Valencia: Universidad de Valencia, 2004; 45.
- SANDINO, VICTORIA Y CALARCÁ, MARCO LEÓN. «El teatro en las FARC-EP» (Lucía Andrea Morett, entrevistadora), 2/8/2014.
- SANTRICH, JESÚS. «Algunos apuntes sobre la historia de las FARC», s/f. Bloque Martín Caballero de las FARC-EP: <<http://resistencia-colombia.org/index.php/farc-ep/documentos/memoria-fariana/278-algunos-apuntes-sobre-la-historia-de-las-farc-ep>>. Recuperado el 21/1/2014.
- y GRANDA, RODRIGO. «Memorias farianas: El comando del Davis» (26/5/2008). <<https://resistencia-colombia.org/index.php/component/content/article/21-cultura-fariana/memoria-farc/269-memorias-farianas-el-comando-del-davis>>. Consultado el 11/2/2014.
- TOSCANO, DAX. «Camila Cienfuegos: “Donde mi pueblo me necesite ahí estaré presente. Soy del pueblo y vivo para él”» (16/1/2013a). <http://resistencia-colombia.org/index.php/dialogos-por-la-paz/2621-camila-cienfuegos-donde-mi-pueblo-me-necesite-ahi-estare-presente-soy-del-pueblo-y-vivo-para-el>>. Consultado el 18/7/2014.
- «Jaime Nevado: “Mi música también es revolucionaria, es guerrillera, nace en el combate”» (24/1/2013b). <<http://www.lahaine.org/index.php?p=66670>>. Consultado el 18/7/2014.

Entre el teatro y el ritual. *Vida, pasión y muerte de Jesucristo* del Grupo Nazareth

MARÍA NOEL TENAGLIA
FHCE, Universidad de la República

*Ni en las actuales circunstancias,
ni en ningún escenario posible, nuestras sociedades
pueden darse el lujo de prescindir, ignorar
y dejar de lado sus diferentes experiencias
y aportes culturales, y más concretamente,
sus distintas teatralizaciones y teatralidades.*

Remedi, 2005: 54.

Introducción

La teatralidad⁸³ concebida por el Grupo Nazareth en su única obra titulada *Vida, pasión y muerte de Jesucristo* se inscribe dentro de los discursos teatrales marginales, pues no coincide con «los códigos estéticos e ideológicos de los emisores del discurso crítico» (Villegas 2005: 130) que en nuestro país se centralizan en la ciudad de Montevideo, o a través de la Asociación de Teatros del Interior (ATI), en el marco de los Premios Florencio que se entregan una vez al año en la ciudad de Montevideo. Además, la manifestación teatral que se ha elegido estudiar se ubica dentro del teatro periférico del microsistema teatral de la ciudad en la que se desarrolla, de modo que podría decirse que esta manifestación es doblemente marginal.

Historia del Grupo Nazareth

En el año 1975 algunos integrantes del grupo de jóvenes de la parroquia de la ciudad de Dolores comienzan a gestar la idea de formar un elenco para representar la vida de Jesús. Obtienen el apoyo del cura párroco y, liderados por el sacerdote Roberto Álvarez, empiezan a ensayar a partir del libreto creado por la religiosa Hna. Josefina Milans de la Compañía Santa Teresa de Jesús.

83 Utilizamos la palabra «teatralidad» según la aproximación al término que realiza Joset Féral: «Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la teatralidad parece ser un “processus”, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un “espacio otro” que se vuelve espacio del otro —espacio virtual— y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción. Este espacio es el resultado de un acto consciente que puede partir o del “performer” mismo (en el sentido más amplio del término) [...] o del espectador, cuya mirada crea una división espacial ahí donde puede emerger la ilusión» (2004: 91).

Esta obra intenta transmitir el mensaje de la vida de Jesús de una manera artística. El rol protagónico lo ejerce desde el principio Roberto Baldi, carpintero de profesión que posee un rostro sumamente parecido al que tradicionalmente se le atribuye a Jesús en las imágenes comerciales.

Los ensayos comienzan en el año 1976 bajo la dirección del profesor de Dibujo y arte del Liceo n.º 1 de Dolores, Adalberto Frache. La obra se titula *Vida, pasión y muerte de Jesucristo*, y su estreno se realiza en predios de la rambla de Dolores —zona agreste sobre el río San Salvador— el viernes anterior a la Semana Santa de 1977.

El espectáculo no tardó en convertirse en un suceso local, lo que provocó que fuera llevado a otras ciudades de los departamentos de Soriano y Colonia, y luego a diferentes partes de Uruguay y Argentina.

El elenco ha variado a lo largo de estos 36 años, exceptuando el actor Roberto Baldi, quien ejerce el rol protagónico de Jesús desde los comienzos.

La obra original se dividía en 15 escenas: Entrada de Jesús, Bautismo de Jesús, Elección de Apóstoles, Sermón del monte, Jesús sana a un paralítico, Mujer adúltera, Entrada triunfal a Jerusalén, Última cena, Oración del huerto, Arresto de Jesús, Jesús ante Pilatos, Flagelación de Jesús, Vía Crucis, Crucifixión y Muerte. A lo largo de los años se agregaron tres escenas: Resurrección de Lázaro, Negación de Pedro y Resurrección de Jesús.

Actualmente el director del grupo es el protagonista Roberto Baldi, y la obra se representa tradicionalmente en lugares agrestes, siempre en la noche, lo que habilita los efectos lumínicos y de humo. El texto en el cual se basa la representación es narrado en su totalidad por una voz en off leída en vivo. La única vez que habla el protagonista es en la agonía de la cruz, cuando grita sus últimas palabras.

Antecedentes históricos del teatro religioso

En nuestra tradición occidental el teatro está fuertemente ligado a los rituales religiosos. En Grecia el teatro nace del ritual al dios Dionisio, mientras que en la época medieval la necesidad de catequizar a los fieles analfabetos y pocos instruidos hace que los clérigos, en su afán de explicar los misterios de la fe, crearan los primeros diálogos teatrales religiosos, tropos con los que escenificaban algunos episodios relevantes de la *Biblia*.

Las representaciones, que tenían lugar dentro de las iglesias, se fueron haciendo más largas y espectaculares dando lugar a un tipo de teatro religioso que fue el teatro medieval por excelencia. Estos esbozos se transformaron luego en los autos sacramentales, que tuvieron su origen en la España medieval del siglo XI.

Las representaciones religiosas aparecen en un momento en que se buscan nuevas estrategias para llegar a los creyentes. En ningún momento, sin embargo, se tiene conciencia de estar produciendo teatro.

A medida que este tipo de expresión dramática se va desarrollando, las obras se van agrupando en cuatro bloques que se corresponden con los ciclos litúrgicos:

- Ciclo bíblico: centrado en los personajes del Antiguo Testamento.
- Ciclo cristológico: sobre la vida de Jesús. Está dividido en tres subciclos: a) ciclo navideño (precedente de los Pastorets); b) episodios de la vida de Jesús y ciclo pascual; c) ciclo de la muerte de Jesús (precedente de las Pasiones).
- Ciclo mariano: narra la vida de la Virgen María.
- Ciclo hagiográfico: cuenta las vidas de los santos.

La cultura catalana ha conservado muy viva la tradición pasionística, una de cuyas piezas esenciales es la *Tragedia de la Pasión*. Las primeras grandes representaciones de esta obra se celebran en las plazas, escenario urbano por excelencia⁸⁴ (Museu de les Arts Escèniques [MAE]).

Toda esta expansión de las representaciones religiosas sufrió un importante retroceso durante el reinado de Fernando VII, quien prohibió las comedias de santos en las fiestas del Corpus Cristi, para posteriormente recibir la censura definitiva durante el reinado de Carlos III, quien en 1776 prohibió la realización de autos al proclamar: «los teatros son lugares impropios y los comediantes indignos y desproporcionados para representar los Sagrados Misterios».

Del teatro religioso del siglo XVI poco se sabe, pues los documentos fueron perdidos sobre todo por censuras y por el deterioro debido al uso de materiales frágiles. «Respecto a la temática de este teatro religioso, en la primera mitad del siglo se advierte una tendencia muy marcada hacia el cultivo de dramas religiosos relacionados con los ciclos litúrgicos de Navidad y Pasión-Resurrección, de herencia medieval» (De los Reyes Peña, 2005: 17).

El origen de las representaciones religiosas en Uruguay: antecedentes del Grupo Nazareth

Irigoyen señala la representación de cuadros vivos como antecedente de los pesebres vivientes, los cuales resurgieron bajo el poder totalitario de la dictadura militar. Dentro de este fenómeno podríamos ubicar el nacimiento del Grupo Nazareth en el año 1976, suceso que comparte el período histórico del «subsistema teatral de resistencia» (Mirza, 2007), pero que a su vez lo supera históricamente.

84 Las representaciones catalanas pueden ser un antecedente aislado de la tradición que se conserva en nuestro país con las representaciones del Grupo Nazaret, si tomamos en cuenta la manera de expansión de la religión cristiana en el Uruguay a través de los inmigrantes españoles e italianos. Cabe destacar que la ciudad de Dolores fue fundada con criollos descendientes de españoles, a los que más tarde se unió una colonia de italianos que desembarcaron en el Río de la Plata y se expandieron hacia el litoral.

La crisis de los valores produce el quiebre de la trasmisión de los valores religiosos de forma tradicional. Buscando nuevos recursos, se apela entonces a una vieja herramienta de trasmisión semiótica: la representación, que supone el elemento intermediario entre un público con más o menos acceso al conocimiento del texto bíblico y un texto milenario, base de la religión cristiana occidental. Los signos literarios adquieren un nuevo sentido y mayor fuerza de convencimiento para un público que se encuentra en crisis e incrédulo.

Villegas plantea la tesis que desarrolla Foucault sobre el poder, en la cual se postula que este «es una ramificación de fuerzas que, en constante conflictividad, aspiran a la hegemonía» (Villegas, 2005: 106). Según esta categoría se establecen tres tipos de poder presentes en la producción de los objetos culturales: «el político, el económico y el cultural» (Villegas, 2005: 107). Los poderes político, simbólico y económico hegemónicos instaurados por la religión católica durante la colonización desde el siglo xv en Latinoamérica se han fosilizado y han pasado a formar parte del poder cultural que se expresa a través de ciertas manifestaciones arcaicas, como lo es en este caso la formación del grupo en cuestión. La evangelización dotada de un complejo tejido simbólico se repite.

Durante la colonización se instauró la religión católica en Latinoamérica a la par de la imposición del código lingüístico, código que resultó impreciso para la empresa que se estaba llevando a cabo. Establecido el problema de la comunicación entre un idioma español en vías aún de la unificación de la norma y las diferentes lenguas indígenas, las representaciones teatrales actuaron como complemento o sustitución del código lingüístico en función de la imposición de la religión (Santiago, 2000: 65 y ss.). Actualmente el modelo cultural cristiano hegemónico se reproduce en medio de la sociedad uruguaya cuyo poder político laico antagoniza con el capital cultural cristiano.

El propio protagonista y actual director —en una entrevista realizada para este trabajo— nos deja en claro que la idea del surgimiento del Grupo Nazareth tiene como antecedente lo que se denomina Pesebre viviente. Roberto Baldi afirma que su interés por representar la vida de Jesús nace fervorosamente cuando de niño ve representar un pesebre viviente en la ciudad de Carmelo, de donde es oriundo. Siendo joven, es él mismo quien propone la idea a los entonces cura y cura párroco de la ciudad de Dolores, y ayudados por el profesor de Dibujo Adalberto Frache —perteneciente a la comunidad cristiana de la ciudad— realizan la convocatoria e inician la representación a través del estudio de la *Biblia*. Es de orden destacar que el nacimiento del grupo va unido a una acción ecuménica, pues desde un principio se cuenta con el apoyo de la Iglesia Evangélica Valdense de Dolores y su pastor.

El Grupo Nazareth nace teniendo como objetivo la evangelización: «llevar a todos los sectores sociales la palabra de Jesús» —manifiesta el director (Baldi, entrevista, 2012). La organización de las actividades se desarrolla paulatinamente apoyada por la comunidad cristiana, y el grupo se integra por creyentes y no creyentes que se convierten al cristianismo luego de comenzar a participar de la representación.



Fuente: Facilitadas por el director del Grupo Nazaret.

La escenografía

Los elementos con los que comenzaron la representación, dada la escasez de recursos, eran de bajo presupuesto y armados por los propios integrantes. Focos de lata, un parlante y un micrófono prestado, mantos y túnicas improvisados con sábanas para la vestimenta conformaban el primer rudimentario equipo. La cruz con la que carga Jesús fue realizada en la carpintería de Baldi, intentando que fuese lo más liviana posible a la vez que resistente, pues el personaje se mantiene «crucificado» unos diez o quince minutos, tiempo durante el que apenas está sostenido apoyando sus pies atados en una pequeña horquilla dispuesta para ello, y agarrado con sus manos de dos grandes clavos.

Las fuentes de financiamiento son las mismas que las del teatro barrial: rifas, colaboración de la comunidad cristiana y beneficios donde los propios integrantes del Grupo Nazareth realizan sus números.

El lugar elegido para la primera puesta en escena —que luego pasa a ser el locus tradicional— fue la península de Dolores, donde —inclusive en la actualidad— las distintas escenografías son armadas principalmente con palmas, troncos y otros elementos naturales hallados en el lugar con los que se forman las fogatas a las que se acerca Pedro durante la triple negación, o las palmas con las que alaban a Jesús en su entrada a Jerusalén. La sangre de Jesús era en un principio anilina para decorar tortas, que luego se sustituyó por una tinta especial que añaden a los flecos de los látigos con los que azotan al personaje principal. En este marco la ascensión de Jesús se realizaba apuntalando dos horquetas y tirando en forma pareja de las cuerdas a derecha e izquierda del personaje, lo que hacía que este oscilara. A medida que pasan los años, estos elementos rudimentarios se van «profesionalizando». Actualmente se realiza la ascensión con un poste y correas adecuadas que sujetan el cuerpo del actor, mientras una máquina de humo realiza el efecto niebla, para darle mayor impacto a la escena que culmina la obra con el *Aleluja* de Händel resonando en medio de la noche.

La manifestación, nacida de forma rudimentaria, va incorporando paulatinamente elementos escenográficos del teatro de sala o tradicional, de la misma

manera que evoluciona la incorporación de musicalización apropiada a los momentos de tensión marcados por la pasión. Desde música clásica, como el *Aleluya* de Händell y la *Novena sinfonía* de Beethoven, hasta sonidos grabados para la ocasión forman parte de los elementos sonoros que complementan la narración declamada por la voz grave del profesor Luis Montero.

La connotación en los actores

La vida del protagonista se ha ido transformando a lo largo de los más de treinta años de representación, pues la interacción público-protagonista lleva a que la gente de la ciudad «espere de mi actuar en la vida cotidiana un personaje parecido al de Jesús» (Baldi, entrevista, 2012), al punto de que hay gente que lo identifica por su rol protagónico y no por su nombre, el cual no conocen. Actualmente la preocupación de Baldi es encontrar una persona que pueda seguir sus pasos, pues la edad está condicionando su actuación: comenzó con 21 años y en el presente tiene más de cincuenta.

Siguiendo a Mendoza (2010) —que expone y adapta la teoría de Turner— el hombre, en su posición de *homo performans* y a través de la representación, experimenta el propio conocimiento desde un sentido más profundo. Roberto Baldi, carpintero de oficio, se ha ido descubriendo a sí mismo en la medida en que se ha desarrollado como persona en el rol protagónico de Jesús. Este rol ha determinado su vida de una forma natural, donde la actuación hace que el actor se conozca más a sí mismo, al punto que la ilusión de la teatralidad se disuelve y algunos caracteres del personaje de Jesús pasan a caracterizar su forma de ser y su carisma popular. La repetición de la representación provoca en el protagonista —que es el único que se ha mantenido invariable a lo largo de la historia del grupo— una reflexión profunda sobre los valores que busca transmitir, valores que asimila y transforma en propios, pasando a predicar con su ejemplo diario más allá de la manifestación teatral. De modo que la meta que impulsó la creación del grupo se ha transformado en la meta personal del quehacer cotidiano del protagonista.

Por otro lado, los demás integrantes, en su mayoría gente que no participa del centro de actividades sociales de la ciudad, adquieren identidad e importancia con la representación, lo que aumenta su autoestima y les permite una cierta inclusión social. Actúan convencidos de llevar un testimonio de evangelización y pasan a sentirse importantes para la sociedad, aspecto ampliamente positivo si tenemos en cuenta que una gran parte de ellos pertenece al mundo de la periferia cultural de Dolores.

El objetivo de la evangelización se cumple no solo durante la recepción y asimilación del hecho teatral por parte de los espectadores, sino en los mismos actores, quienes se convierten al cristianismo durante el transcurso de su representación. Esta circunstancia pone de manifiesto la frontera o límite difuso entre ficción y realidad, entre teatralidad/representación y fe. En un primer momento, los actores ateos o agnósticos actúan convencidos del rol ficcional que están

adoptando, pero por un proceso que la religión llama «conversión de fe», el actor pasa del *hacer como* a la creencia religiosa. El poder simbólico ejercido por la representación es asimilado por los integrantes no creyentes del grupo, quienes pasan del estado impuesto por un «pacto de verosimilitud» a la firme creencia de estar representando un hecho verídico.

El espectador y *la pasión*

La creación del público no forma parte de la preocupación del grupo ni de su objetivo, pues ellos actúan donde son llamados y se sienten instrumentos de evangelización. Incluso han sido llamados para actuar en otras ciudades por personas no creyentes —comenta el director (Baldi, entrevista, 2012).

Por otro lado, desde el punto de vista de la recepción, el director nos cuenta que «han surgido situaciones extrañas y diversas». A modo de ejemplo: una persona atea que contrató el grupo como espectáculo, se conmovió al punto de la conversión al cristianismo. En otra ocasión, durante una representación en Maldonado, Uruguay, acercaron a una persona paralítica para que tocara el manto del personaje de Jesucristo; tal como sucede en un pasaje bíblico donde una mujer que sufre de derrames se acerca a Jesús y le toca el manto, quedando sanada en el preciso instante.

Estos hechos extraordinarios provocan un esfumado de la frontera entre realidad y teatralidad, pues el público cruza el límite hacia el «espacio otro», límite que intenta crear la obra a través de las delimitaciones espaciales marcadas y los diferentes códigos semióticos manejados. De la misma manera que el actor no creyente, ensimismado en su actuación, cruza el límite entre ficción textual y realidad, aunque en el actor continúe la conciencia de la representación, ya no de un texto literario, sino de un hecho histórico.

Si bien en la obra no hay una denuncia social implícita, es interesante destacar las connotaciones que puede generar la promulgación de la imagen de un Cristo revolucionario en medio del proceso histórico de dictadura en el cual se contextualiza el nacimiento del grupo. Cabe destacar que si bien esta manifestación se podría enmarcar en el contexto del «nuevo teatro popular» se aparta en muchos sentidos de este, ya que el Grupo Nazareth es organizado por la clase media católico-evangélica, pero integrado por clase media y media-baja, y dirigido a todo tipo de clase social. A pesar de que su director manifiesta que la única meta u objetivo por el cual nace el Grupo Nazareth es «llevar el mensaje de Jesús», en el contexto social en el que se desarrolla, en medio de una sociedad empobrecida con valores devaluados y necesidades de contención, el mensaje cristiano de un Jesús cercano a las vicisitudes del pueblo (hombre que padeció las miserias humanas y la discriminación igual que la sociedad actual, y que ayuda y puede salvar a las clases sociales relegadas) es un mensaje que está destinado a triunfar. Tengamos en cuenta sobre todo el contexto de crisis social y política, donde el abuso de poder por parte del Estado y de las clases sociales dominantes del país se siente a flor de piel. No obstante, el Grupo Nazareth ha

sobrevivido a lo largo del tiempo, transformándose en un clásico regional que lleva su mensaje tanto en época de crisis como de bonanza. Quizás estas épocas de bonanza fueron las que abrieron las puertas al grupo para actuar en espacios convencionales como el Teatro Municipal de la ciudad de Mercedes.

Un teatro que se realiza al aire libre de forma gratuita, y en un espacio público reconocido como paseo principal de la ciudad para todas las clases sociales, también es atractivo para una clase social que quizás no puede acceder al «teatro del centro» (Remedi, 2005), o teatro de la clase alta. En Dolores ese tipo de teatro de clase alta no existió hasta finales de los ochenta, cuando nace el Círculo de Teatro del Club Unión (al cual se integró el protagonista del Grupo Nazareth, dado que su rol protagónico le otorga prestigio social en la ciudad).

La crisis social fue apartando a la gente del espacio del teatro, ya porque no tuviera dinero para asistir al teatro, ya porque la idea de ir al teatro, de ir al centro, donde están las salas de teatro, se volvió cada vez más extravagante (Remedi, 2005: 58).

En Dolores había dos salas de cine que con la decadencia económica se cerraron. Aquí se puede ver el efecto de desplazamiento de la actividad cultural hacia la periferia, y no casualmente la península de Dolores —lugar donde se representa *Vida, pasión y muerte de Jesucristo*— está ubicada en el «límite» o «periferia» de la ciudad.

Es interesante destacar cómo este teatro popular nacido en los setenta, ha sobrevivido a la «nueva espectacularidad urbana» (Remedi, 2005) y a los nuevos atractivos consumistas como la televisión y las diferentes atracciones electrónicas, de manera que coexisten en el mismo espacio social la hipermodernidad (Lipovetsky) con la transmodernidad del siglo xvi.

La supervivencia en las fronteras

El fenómeno teatral estudiado surge en el interior del país por la fuerte permanencia de los valores religiosos en una sociedad uruguaya muy conservadora, que solo lleva unos cien años de secularización del Estado, y donde a pesar de ello se han conservado los valores intrínsecos nacidos en la cultura cristiana, aun cuando las creencias religiosas se han diversificado.

El Grupo Nazareth hereda la mayoría de las características del nacimiento del teatro moderno, y al resurgir dentro de una sociedad completamente diferente, pasa a formar parte de la nueva teatralidad o nueva forma de teatralidad popular que nace dentro de las fronteras del nuevo teatro. Es fronterizo con el subsistema del nuevo teatro al que se refiere Remedi, y quizás esto se produzca debido a la supervivencia del grupo a los cambios sociales de los últimos 30 años. Este espectáculo puede inscribirse en una zona fronteriza desde un doble punto de vista: en un primer sentido, es una forma de teatralidad dentro del nuevo teatro, pero, por otro lado, es un tipo teatral del siglo xvi que renace dentro de un contexto social crítico que necesita reafirmar ciertos valores perdidos por la crisis.

Si bien la parroquia apoya este grupo, es notorio cómo su centro de acción se ha desplazado hacia uno de los barrios más alejado del centro de la ciudad, donde se encuentra la capilla Sagrado Corazón, lugar en el que se realizan los ensayos. Muchos integrantes del grupo pertenecen a este barrio y la convocatoria para actuar se hace boca a boca entre los vecinos de la capilla.

Con el crecimiento de la cultura urbana, [en] la clase media y la centralidad (entiéndase, la hegemonía cultural y simbólica) de esta, en muchas de las sociedades latinoamericanas más modernas, el teatro (es decir, *hacer* teatro, *ir* al teatro, *leer* sobre el teatro) adquirió una creciente visibilidad, centralidad y representatividad dentro de la cultura de la clase media (Remedi, 2005: 56).

El Grupo Nazareth nace en Dolores dentro de un proceso paralelo a la paulatina importancia que la clase culta de la ciudad le va otorgando al teatro. Durante esta época, se producen esporádicas puestas en escena de grupos regionales que son contratados para actuar en el teatro Paz y Unión. Diez años después de la formación del Grupo Nazareth, se crea un grupo permanente de teatro conformado por gente de la clase culta (media-alta) de Dolores, cuyos ensayos transcurren en el club social más prestigioso de la ciudad, mientras que el Grupo Nazareth sigue ensayando en el patio de la parroquia o en el patio de la capilla Sagrado Corazón y sus integrantes pertenecen a la clase social media-baja.

En este sentido, la «Pasión, muerte y resurrección» se enmarca en esos «*espacios conflictivos* y en tensión, dentro del cual tienen lugar intervenciones y propuestas estéticas y discursivas muy variadas» (Remedi, 2009: 66).

De acuerdo a los límites que se manejan en esta manifestación teatral se puede ubicar este grupo dentro de lo que se llama «teatro comunitario», pues el *casting* no existe como tal, sino que quien «se sienta llamado» puede integrar el grupo —comenta el actual director y protagonista. La selección de los actores se hace más dinámica en la actualidad pues los actores de los roles principales se han mantenido durante años, variando los actores que interpretan un rol secundario y cuya puesta se defiende con la palabra de la voz en off, libreto de lenguaje sencillo y mensaje directo. La cifra de «obreros del teatro» (Ganduglia, 1995) ha oscilado a lo largo de estos 36 años entre los sesenta y ochenta integrantes.

En el transcurso de su historia, el Grupo Nazareth logra transformarse en un fenómeno local al punto de ser convocado desde «el centro» —como lo llama Remedi— para actuar en el Teatro Municipal de la ciudad de Mercedes. De esta manera la obra se traslada desde la periferia del teatro popular al lugar privilegiado del centro cultural de la capital departamental, lugar al que nunca aspiró. A medida que evoluciona la puesta en escena, esta manifestación va tomando elementos del teatro «culto» para perfeccionar su puesta, sobre todo incorpora elementos del textus espectacular «culto». Sin embargo, la actuación en un espacio no convencional o agreste los obliga, por ejemplo, a seguir utilizando el mecanismo de la voz en off que narra en vivo las escenas.

Nos cuenta el director que al realizarse la obra en el teatro de Mercedes se tuvo que adaptar al espacio convencional, donde los actores hablaban, pero la contextualización de las escenas se seguía haciendo por la voz en off. Visualizamos entonces cómo este teatro rudimentario no es capaz aún de adoptar otros elementos semióticos o dialógicos propios del teatro tradicional, produciéndose una disociación entre el cuerpo y la palabra. Al no ser pronunciado el discurso por los actores, la gesticulación se vuelve rudimentaria y a veces hasta desfasada, limitándose a movimientos elementales. De esta manera se pone de manifiesto la frontera entre los géneros literarios narrativo y dramático, frontera que no se ha traspasado porque la intención del grupo está lejos de profesionalizarse en el teatro y se ha optado por mantener el libreto original que se basa en la *Biblia*. El texto bíblico contiene una mezcla de géneros, pero el evangelio es predominantemente narrativo, fenómeno que hizo conservar esta característica en la puesta en escena del Grupo Nazareth.

Si la ideología, siguiendo a Villegas, es un conjunto de valores que constituye un modelo de la «realidad» (2005: 40), no hay duda que la ideología cristiana es la que mueve este grupo, pero una ideología enraizada en la evangelización destinada a todas las clases sociales. «El texto teatral es una producción de sentido dentro de una contextualidad limitada para un espectador potencial relativamente acotado» (Villegas, 2005: 50). Como consecuencia del traslado del espectáculo a una sala convencional, varía el destinatario de la obra; pero no es este hecho el que hace variar la puesta en escena, sino la adaptación al medio físico. La meta del grupo no cambia según el público receptor; por el contrario, la variación del espectador se transforma en el motor que alimenta las fuerzas del grupo y renueva la «alegría de evangelizar». Precisamente los aspectos textuales se resolvieron en función de los problemas prácticos originados por la sala.

Consideraciones finales

Como plantea Villegas, «un mismo tipo de teatro puede pertenecer a distintas categorías según sea el espacio y el tiempo histórico en que se produce» (2005: 132). *Vida, pasión y muerte de Jesucristo* pertenece a un tipo de teatro que fue otrora hegemónico en la época de la colonización. La natural evolución histórica que produce el cambio de paradigmas en todos los aspectos permite el tratamiento de este «teatro arcaico» como marginal, en una época donde los límites teatrales se difuminan atravesados por discursos filosóficos de la modernidad que relegan el discurso filosófico religioso en una sociedad caracterizada por una fuerte crisis a nivel de estos valores.

La puesta en escena de la representación de *Vida, pasión y muerte de Jesucristo* en el espacio convencional de la sala teatral mercedaria provoca la legitimación de la obra como tal, cuyo reconocimiento local se propaga a nivel regional y es a la vez causa y efecto de este cambio trascendental. La meta de la evangelización —motivo por el cual fue creada la obra— adquiere una importancia relevante, traspasando las fronteras sociales que conformaron el primer objetivo, y dicha meta conquista un nuevo valor social que renueva e impulsa el trabajo diario del grupo.

Más allá de las ocasionales repercusiones a nivel nacional e internacional, este grupo seguirá trabajando en la marginalidad y en la periferia, dado que su objetivo trasciende las fronteras teatrales e incluso le es indiferente la crítica teatral hegemónica. Tanto su director como los integrantes del elenco nunca asumieron esta manifestación como teatralidad, sino como una humilde tarea de representación de la vida de su líder cristiano, a quien siguen con convicción, humildad y respeto, en la ardua tarea de evangelizar promoviendo un estilo de vida cuyos valores se encuentran en crisis. De esta manera la cultura imperial de centro europeo continúa propagándose.

Esta manifestación teatral, en tanto que evolución activa y vigente, se transforma en una «obra abierta» en el sentido de Eco, razón por la que he elegido para el cierre de este trabajo la siguiente reflexión de Foucault: «La función de la filosofía consiste en delimitar lo real de la ficción, la verdad de la mentira. Pero el teatro es un mundo en el que no existe esta distinción» (1999: 149). El debate en torno a la «teatralidad» abierto a mediados del siglo xx (Cornago 2004-2006: 193) permanecerá sin cerrarse y actuará como telón de fondo de futuras discusiones críticas.

Bibliografía

- BALDI, ROBERTO. Entrevista personal realizada para este trabajo. 15/10/2012.
- BIDEGAIN, MARCELA; MARIANETTI, MARIANA y QUAIN, PAOLA. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas, 2008.
- CORNAGO, OSCAR. «La teatralidad como crítica de la modernidad», *Tropelías* (Revista de teoría y literatura comparada), n.º 15-17 (2004-2006); 191-206.
- DE LOS REYES PEÑA, MERCEDES. «El teatro religioso del siglo XVI y sus distintas manifestaciones. Estado de la cuestión», *Criticón*, n.º 94-95 (2005); 9-32. <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/094-095/094-095_009.pdf>. Consultado el 10/12/2012.
- DIÉGUEZ, ILEANA. «De malestares teatrales y vacíos representacionales: El teatro trascendido», en *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: La creación escénica en Iberoamérica*, ÓSCAR CORNAGO, Coord. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010: 241-262.
- DUSSEL, ENRIQUE. *Transmodernidad e interculturalidad (Interpretación desde la Filosofía de la Liberación)*. Ciudad de México: UAM-IZ., 2005.
- . «Sistema mundo y transmodernidad», en *Modernidades coloniales*, Saurabh Dube et al. Ciudad de México: Colegio de México, 2004; 201-226.
- FOUCAULT, MICHEL. *La escena de la filosofía. Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós, 1999.
- FÉRAL, JOSETTE. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- GANDUGLIA, NÉSTOR. *15 años de teatro barrial*. Montevideo: Yoea, 1995.
- IRIGOYEN, EMILIO. *La patria en escena: Estética y autoritarismo en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2000.
- MAE. Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques. Diputació Barcelona. <http://viatge.cdmae.cat/index.php?option=com_k2&view=item&id=1:teatre-religi%C3%B3&lang=es>. Consultado el 10/12/2012.
- MENDOZA, MARTHA. «Performance y drama social: la representación de la Batalla del 5 de mayo en una localidad mexicana», *Convergencia* (Revista de Ciencias Sociales), vol. 17, n.º 54. Ciudad de México: UNAM (2010); 93-110.
- MIGNOLO, WALTER. «La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad», en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, EDGARDO LANDER, Comp. Buenos Aires: Clacso, 2003; 55-70.
- . Entrevista de Antonio Lastra, *Tábula Rasa*, n.º 9 (2008); 285-310.
- MIRZA, ROGER. *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia: un microsistema teatral emergente bajo la dictadura en Uruguay*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2007.
- REMEDY, GUSTAVO. «Teatro de frontera: espacios contaminados. Argumento desde la transmodernidad», en *Teatro, memoria, identidad*, Roger Mirza, Ed. Montevideo: FHCE, Universidad de la República, 2009: 83-99.
- . «La escena ubicua: hacia un nuevo modelo de “sistema teatral nacional”», *Latin American Theatre Review* (Revista de la Universidad de Kansas), vol. 38, n.º 2 (primavera 2005); 51-71.
- SANTIAGO, SILVIANO. «El entrelugar del discurso latinoamericano», en *Absurdo Brasil*, Adriana Amante y Florencia Garramuño, Eds. Buenos Aires: Biblos, 2000; 61-77.
- VILLEGAS, JUAN. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna, 2005.

Deconstrucción, realidad y encuentro

Talleres de teatro en la UTU

ROSANA FERREIRA BARTHABURU
FHCE, Universidad de la República

En los últimos años el conocimiento y la práctica artística se han incorporado de forma curricular a los planes de estudio de niños y jóvenes de nuestro país: talleres de conocimiento artístico en escuela primaria de tiempo extendido y completo, creación de bachillerato artístico, talleres artísticos optativos y extra curriculares en la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU). Las prácticas artísticas son reconocidas como conocimiento específico por el sistema educativo formal obteniendo un espacio en la formación de niños y jóvenes. Considero sumamente enriquecedora esta incorporación y analizo en las siguientes páginas algunas cuestiones sobre las posibilidades de las prácticas artísticas en la educación formal, la relevancia de pensar el arte como experiencia en la construcción de identidad de niños y jóvenes y el espacio del taller como lugar atravesado por múltiples factores. Tomo como material/marco para este trabajo registros escritos e impresiones de mi primera experiencia como profesora en la educación formal de un taller de teatro con jóvenes de la UTU en el año 2012. A esta experiencia siguieron otras; continúo trabajando como docente en talleres de teatro con jóvenes, registrando nuevas impresiones en cada trayecto. Hay grandes diferencias en el trabajo en los talleres dependiendo del barrio donde está ubicada la institución, los cursos que se dictan en la misma, la población que asiste y su realidad de vida y hay también puntos en común en lo que refiere al trabajo con jóvenes. Asimismo, la experiencia en los talleres ha ido modificando en cada trayecto mi forma de trabajo.

Hago aquí la misma pregunta que hice el primer día del taller: ¿Qué es el teatro? El teatro es el encuentro con el otro. El encuentro en escena con el otro, el encuentro con la mirada del que observa y la mirada del otro de lo que acontece en ella. En el taller de teatro las relaciones de los jóvenes con el mundo habitan el espacio. Los jóvenes expresan sus inquietudes desde su propio lenguaje y códigos y desde ese lugar se observan a sí mismos con otra mirada, abriéndose nuevas posibilidades de ver y estar en el mundo y la posibilidad de pensar en un nosotros. El teatro como práctica artística tiene como materialidad de trabajo los cuerpos de los jóvenes: su estar en escena, su voz, las formas de relacionarse con el otro y con el afuera desde la vivencia en escena, desde un registro activo corporal y sensorial que permite elaborar otro conocimiento y percepción de sí mismos y de los otros. A través de diferentes ejercicios en escena los jóvenes reproducen lo conocido y juegan nuevas formas; traen a escena conflictos,

sensaciones, emociones, impulsos y cuestiones de la realidad que atraviesan su experiencia. Esta es una de las fortalezas del teatro. El espacio de taller permite deconstruir normalizaciones habilitando otra mirada de la realidad y nuevas posibilidades de construcción y apropiación. Los estudiantes resignifican, observan, cuestionan; por momentos reproducen sus códigos habituales y por otros prueban nuevos códigos jugando a ser otros, abriendo posibilidades. Asimismo, las creaciones puestas en escena e improvisadas por los estudiantes atraviesan mi experiencia y me dan información sobre los caminos a seguir. En este sentido, el concepto de teatralidad resulta útil para comprender el espacio de taller como lugar de tensiones y encuentros en el que intervienen múltiples factores. Alicia del Campo señala:

El concepto de teatralidad emerge como un instrumento que abre un campo de propuestas investigativas permitiendo develar las redes de significación elaboradas dramáticamente por parte de los distintos productores de los discursos, los intereses y visiones de mundo que estas elaboraciones estéticas conllevan y el modo en que sus articulaciones espectaculares buscan comunicar sus propuestas e imaginarios a las colectividades que configuran su audiencia/espectaduría (2004: 27).

El espacio del taller es, en primer lugar, un espacio de encuentro donde la palabra y el cuerpo muestran realidades de los jóvenes, sus intereses y cuestionamientos. Los jóvenes, más aún hoy, habitan múltiples espacios y en el encuentro con el otro, en el relacionamiento en escena y desde la escena lo artístico emerge con las voces de los jóvenes y su ser y estar en el mundo. El ritmo acelerado de nuestro tiempo, el consumo al que nos incitan los medios de comunicación, el uso de las tecnologías y la multiplicación de espacios que habitan los jóvenes dan cuenta de la relevancia de la práctica artística en la construcción de identidad, donde el joven se apropia del arte desde la experiencia.

Si en todos los campos del saber, el problema de los límites y los deslizamientos es una cuestión que está a la orden del día; si vivimos en una sociedad de complejidades, en la que por primera vez nos encontramos con que el ciclo de renovación del conocimiento es más corto que el ciclo de la vida del individuo; si las subjetividades se configuran a base de fragmentos y emergencias... se requiere no solo un replanteamiento radical del sistema educativo, sino apropiarnos de otros saberes y de otras maneras de explorar e interpretar la realidad alternativas a las actuales disciplinas escolares. Saberes que ayuden a dar sentido a lo emergente y cambiante y a comprendernos a nosotros mismos y al mundo en el que vivimos, tanto por parte del profesorado como del alumnado (Hernández, 2007: 34).

Cuerpos, espacios y escena. ¿Cómo acercar el teatro a los jóvenes y cómo los jóvenes se acercan y apropian de la escena? ¿Cuáles son las fortalezas de las prácticas artísticas en la construcción de identidad? ¿Qué noción de arte manejamos? Estas son algunas cuestiones que planteo reflexionar pensando en el camino para potenciar las fortalezas de las prácticas artísticas en la educación.

Considero la definición de estética de Rancière: «Un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de esas relaciones» (Rancière, 2002: 2).

Pensar las prácticas conectadas con el discurso, con el afuera, con las relaciones y el contexto de vida de los jóvenes nos hace pensar en las formas de acercar las herramientas artísticas a su experiencia sensible y en la visibilidad que acontece en la puesta en escena misma; hacer presente significa la posibilidad de apropiarse del decir que se configura en el espacio mismo, se descubre en el trayecto y cambia las condiciones de pensamiento de los que estamos allí.

El encuentro

En la experiencia mencionada, el taller de teatro se desarrolló a lo largo de un semestre con una carga horaria de tres horas semanales los lunes a las 7.30 de la mañana con 31 estudiantes en el salón de clases teóricas. Los jóvenes del taller no han visto ni hecho teatro con anterioridad, es desconocido para ellos y no saben de qué se trata; la mayoría lo asocia con «lo que hacen en televisión» y dos estudiantes lo asocian con el carnaval. La mayoría de los jóvenes (más de la mitad) aclaran en la primera clase no tener interés en el taller de teatro, estando allí porque tampoco les interesa otro taller y manifiestan su desinterés de diferentes formas: conversaciones, uso de celulares en clase, negándose a realizar los ejercicios.

El hecho de que el taller sea curricular (con libreta, registro de asistencias, reuniones evaluativas, etcétera) hace que los jóvenes lo vivan como deber, equiparándolo en cierta manera con los demás conocimientos de su formación (quizás menos exigente y más novedoso) y es el lugar que la práctica artística tiene en estos talleres. Se hace necesario motivarlos para que se apropien del espacio, se involucren en la propuesta y conozcan de qué se trata.

Las consignas fundamentales y repetidas del taller son respetar el trabajo del otro, el espacio y el tiempo, hacer silencio y confiar. Respeto las ganas de participar o no de cada estudiante en las propuestas intentando motivar, pero sin imponer de ninguna forma la participación, enfatizando la importancia de respetar el trabajo del compañero y buscando alternativas para quienes no trabajan en escena. En el transcurso del semestre las primeras situaciones de desinterés van cambiando: los estudiantes se involucran de diferentes formas y tiempos en la propuesta, comienzan a apropiarse del espacio escuchando, probando, haciendo y dejando de comentarlo todo a la vez, creándose una nueva forma de estar en él. Algunos comportamientos habituales de algunos estudiantes en los primeros tiempos del taller como entrar al salón pateando la puerta, irse dando un portazo, hacerme señales obscenas, hacerse entre ellos señales obscenas, no pedir permiso o no saludar al llegar tarde a clase, pegarse, usar gorra o mochila en los ejercicios en el espacio, comer chicle en escena, desparramarse en el asiento, usar

el celular e intentar dormir, fueron cambiando en el transcurso del semestre. Fue emocionante escuchar sus primeros *buenos días*, su entrada al salón sin patear la puerta, que se saquen la gorra sin que les diga nada antes de entrar a escena, ver gestos y movimientos diferentes a los reiterados en las primeras clases. Algo en el espacio de trabajo fue cambiando y ampliándose las posibilidades de su decir, moviéndose de los lugares hasta entonces defendidos.

«La expresividad del individuo (y por lo tanto, su capacidad para producir impresiones) parece involucrar dos tipos radicalmente distintos de actividad significativa: la expresión que da y la expresión que emana de él» (Goffman, 1960: 14).

En los primeros encuentros los jóvenes demuestran su desinterés en la materia preservando la actitud de desgano y no participación. Se veía, por otra parte, cierta curiosidad por probar e intervenir en escena y poco a poco fueron apropiándose del espacio. En el grupo de trabajo a grandes rasgos y dejando de lado muchos matices podría arriesgar —subjetivamente— que los estudiantes vivieron este primer acercamiento al teatro de diferentes formas: algunos estudiantes con mucha fuerza expresiva y dificultad para canalizarla que se frustran en segundos y abandonan el trabajo dejando la clase de un portazo, estudiantes con fuerza expresiva que la canalizan más fácilmente involucrándose en las propuestas sin preocuparse por el resultado, estudiantes que no quieren estar en el taller y a pesar de ello logran momentos de participación y sensibilidad interesantes y estudiantes que no quieren estar en el taller y no hay con qué convencerlos, con intervenciones esporádicas en algún trabajo puntual que no fue posible continuar ante su negativa a participar.

Cuando un individuo desempeña un papel, solicita implícitamente a sus observadores que tomen en serio la impresión promovida ante ellos. Se les pide que crean que el sujeto que ven posee en realidad los atributos que aparenta poseer, que la tarea que realiza tendrá las consecuencias que en forma implícita pretende y que, en general, las cosas son como aparentan ser (Goffman, 1960: 29).

El uso de gorras, celulares y mochilas también fue un tema en cuestión. Al principio intenté quitarles lo que los colocaba tan específicamente en determinado lugar, pero luego ellos mismos recurren a sus gorras, celulares y objetos cotidianos que se transforman en objetos escénicos y enriquecen el trabajo. Los procesos de cada estudiante fueron distintos y varios estuvieron realmente en escena; grandes logros para aquellos estudiantes que no querían participar del taller o cuyas actitudes eran pasivas y lejanas los primeros tiempos y resultado de la práctica en escena de los estudiantes más participativos. Mi forma de vivir la experiencia en el taller estuvo enfocada en intentar escuchar, ver por dónde, encontrar pistas, formas de acercarme intentando modificar los comportamientos que no favorecían la entrega a la experiencia ni la comunicación en el grupo, para luego permitir que sus pulsiones, formas y realidad habiten la escena.

Cada encuentro realizamos un calentamiento del cuerpo en el espacio con el objetivo de despertar y trabajar el estar en escena distinto al cotidiano. El último mes de trabajo acontecen momentos de gran energía grupal; los

cuerpos están presentes en el espacio y el espacio irradia, se producen tensiones y cambios significativos en el estar de los estudiantes en él y registran ese cambio en sus cuerpos. El silencio es un silencio cargado de posibilidad, las detenciones en el espacio anticipan que algo va a pasar, las miradas miran con una fuerza distinta.

A medida que los roles son menos preservados acontecen nuevas cosas en los cuerpos, el espacio y la escena, desde la vivencia de algunos estudiantes y desde la expectativa de otros. Realizamos ejercicios de escucha, energía, creación, estados e improvisaciones. Un estudiante que no quiere participar actuando hace la música de algunas escenas con percusión en el banco de clase y otro estudiante participa en la creación de las líneas de improvisación previa a la escena. Los ejercicios por parejas son aceptados con cierto entusiasmo y entrega (encuentros, abrazos, despedidas, pequeños diálogos, estados). Al finalizar cada clase nos tomamos unos minutos para intercambiar ideas, impresiones y sensaciones sobre las situaciones planteadas en el trabajo.

¿De qué hablamos?

El tema o la acción que sale a escena en las primeras improvisaciones es el robo: en el trabajo, en la calle, en el supermercado, en la parada del ómnibus. Los objetos robados son carteras, mochilas, celulares y dinero. También hay fumadores de marihuana, peleas y situaciones vividas en la institución. Las primeras improvisaciones, independientemente del tema, se abordan superficialmente —contando la historia— más que involucrándose en ella. Trabajamos en centrarnos en la entrega al juego presente sin preocuparnos por el contenido del mismo, que era pensado o discutido (si surgía la inquietud) al final de la clase. En el espacio privado o íntimo improvisamos situaciones en una mesa familiar. En las diferentes propuestas predomina la voz del padre: permitiendo o no la salida de los hijos al baile, el discurso del padre que envía a su hijo a trabajar porque no sirve para estudiar, malhumor por diferentes motivos del padre y aceptación e intento de mediación por parte de la madre. Otras improvisaciones hablan de jefes en el trabajo: el despido de todos los empleados, un jefe que no acepta a un aspirante por su *curriculum vitae*, otro que despide a la secretaria. Las dos improvisaciones que abordan una temática diferente son una hipnosis y el despertar de Frankenstein. Un trabajo realizado por grupos con la consigna de ser de otro país (real o imaginario) y realizar determinadas acciones y trayectos es uno de los que recuerdan «por divertida». Hablamos cada lunes de la serie *Maltratadas* que algunos estudiantes miraban regularmente. Pusimos en discusión los capítulos contextualizando las situaciones de los personajes y cuestionando caminos posibles. Las últimas clases trabajamos en escena impresiones del primer acto de *El patio de la Torcaza* de Carlos Maggi que está en el programa de Literatura. No hicimos hincapié en el texto, sino en la situación y características generales de los personajes. No les interesa el tema y quieren actuar sus cosas. Considero que

no fue una decisión acertada de mi parte. Mi intención fue traer un texto dramático para trabajar sobre él, tomando la obra dramática que estaba en el programa de Literatura con la intención de transponer el espacio del conventillo y acercarlo a nuestra realidad, pero no funcionó. Sí pudimos trabajar la identificación de los personajes, características, pensar en sus objetivos, investigar momentos del texto y adquirir conceptos teóricos, pero los estudiantes querían habitar la escena con sus cosas y dado el tiempo de duración del taller hubiera sido pertinente continuar con sus creaciones, trabajando con herramientas teatrales para dar forma al material que había aparecido en escena durante el semestre. Decisiones que tomamos en el espacio taller; siendo mi primera experiencia docente con jóvenes, tenía mucho que aprender. No fue del todo desacertada en cuanto al trabajo con los conceptos teóricos, pero una obra más cercana a sus intereses hubiera sido una mejor elección en lo que refiere al espacio de taller como lugar de estar-decir-del cual apropiarse.

El trabajo con la materialidad de la escena puede ser un lugar donde, al decir de Rancière «lo real debe ser ficcionado para ser pensado» (2002: 19). El juego que sucede en escena, la realidad que se juega en el espacio escénico, la situación que acontece es atravesada, intensificada, codificada por herramientas teatrales que nos hacen tomar decisiones sobre ritmos, silencios, miradas, juegos todos que ficcionan lo que surge de una inquietud o de una propuesta de trabajo. Esta ficción la creamos, le damos forma, pero ya estaba ahí. Continuando con Rancière «La política y el arte, como los saberes, construyen “ficciones”, es decir reordenamientos materiales de signos e imágenes, de relaciones entre lo que se ve y lo que se dice, lo que se hace y lo que se puede hacer» (2002: 19).

¿Cómo seguimos?

Considero acertado pensar en las prácticas artísticas en la educación formal como lugar de experiencia, trayecto, conocimiento e investigación de zonas que cada proceso de trabajo va iluminando. La institución define la modalidad práctica del encuentro al utilizar el formato taller y también desde el programa atiende la relevancia del arte en la formación integral y subjetivación del estudiante. Podemos entender lo extraño que puede resultar el teatro para quienes nunca lo han visto y también para quienes no han trabajado con anterioridad su energía corporal, sensibilidad, emociones, distintas formas de hablar, decir, su mirada. El juego es una forma de relacionamiento simple para los niños que se va perdiendo al crecer, donde otras cuestiones ganan nuestra atención y donde todo se complica un poco más. Estar en contacto con nuestras emociones nos moviliza y también nos permite conocernos, comprendernos, elegir, ser más libres. La comunidad teatral hoy tiene una nueva expansión y posibilidades; así como el teatro como práctica artística forma parte de los planes de estudio de nuestras instituciones también se acerca a los jóvenes desde otros programas y sigue siendo necesaria una mirada atenta de todos, artistas, adolescentes, jóvenes,

educadores, gestores, investigadores, programadores, en la consciencia de la importancia, relevancia y potencialidad del arte en la formación de los niños y jóvenes. El hombre siempre ha buscado comprender el mundo que habita, las cosas que le pasan, lo que siente. Al decir de Dewey, «es necesario restaurar la continuidad entre las formas refinadas e intensas de la experiencia —las obras de arte— y los acontecimientos que constituyen la escena cotidiana» (1960: 9). Nosotros tenemos mucho que aprender de los jóvenes, de lo que les pasa, su realidad, sus códigos; potenciarlos, darles voz y distintas herramientas para que construyan sus propias ficciones, que seguro hacen eco en nosotros.

Concebir el arte como experiencia y la obra como relato abierto permite, de este modo, incluir como objeto de estudio los artefactos de la cultura estética de los propios estudiantes. Una de las indiscutibles ventajas de esta ampliación es que promueve una mayor integración entre sus experiencias vitales y el arte. Además, en la medida en que los estudiantes son activos tejedores de ese relato, siempre inacabado, que constituye un producto artístico, el ejercicio de interpretación amplía la capacidad de experimentar como propias formas ajenas de experiencia estética (Aguirre, 2005: 34).

Siguiendo las ideas de Aguirre, una característica del arte es que materializa un orden de significación; reordena y comunica, para que luego se interprete. El material es el contexto, un material vivo y en proceso. El arte es capaz de unir los valores más incongruentes en un constructo simbólico que permite socializar experiencias y nociones difícilmente expresables por otras vías. Lo que sucede en el espacio de la escena no podría suceder desde el asiento del aula, desde el pensamiento, desde la idea. Sucede en los cuerpos, con los cuerpos, entre los cuerpos. Es ese presente escénico, ese aquí y ahora que es liberador y a la vez condensador de sensaciones y emociones, lo que permite que se elabore allí mismo «ese entre» y que salgan a la superficie situaciones que están ahí.

Que la realidad no sea única, sino diversa, es algo que atañe directamente a la educación (y también a la educación artística). Sobre todo cuando el modelo educativo busca, por principio, ajustarse lo más posible a la experiencia del educando y a la realidad social o cultural en la que se desarrolla su vida. Un sistema educativo sustentado en estos criterios tiene entre sus objetivos prioritarios que el alumnado tome conciencia de la diversidad social y de la posibilidad de existencia de otros puntos de vista (Aguirre, 2005: 298).

Considero sumamente importante reflexionar acerca de las fortalezas de la incorporación del conocimiento y la práctica artística en la educación formal, en la pertinente valoración de las artes en la formación del sujeto, su relevancia en la construcción de identidad y comprensión de nuestra realidad; deconstrucción y construcción de conocimiento y experiencia.

Bibliografía

- AGUIRRE, IMANOL. *Teorías y prácticas en educación artística. Ideas para una revisión pragmatista de la experiencia estética*. Barcelona: Octaedro-EUB, 2005.
- (2011) «El mercado mediático y la configuración de los criterios y experiencias estéticas de los adolescentes», en MARÍN VIADEL (coord) *Infancia, mercado y educación artística*, pp. 41-58. Granada: Dykinson.
- «Hacia un nuevo imaginario para la educación artística», ponencia presentada en el Congreso Internacional de Educación Artística y Visual Ante el reto social; cultura y territorialidad en la investigación en educación artística. Sevilla. <<http://files.myopera.com/doctoradoimanol/RECURSOS/Aguirre.HaciaImaginario.doc>. 2006>. Consultado el 2/10/2008.
- DEL CAMPO, ALICIA. *Teatralidades de la memoria*. Santiago de Chile: Mosquito Comunicaciones, 2004.
- DEWEY, JOHN. *El arte como experiencia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- GOFFMAN, ERVING. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu, 1960.
- HERNÁNDEZ, FERNANDO. *Espigadores de la cultura visual. Otra narrativa para la educación de las artes visuales*. Barcelona: Octaedro, 2007.
- RANCIÈRE, JACQUES. *La división de lo sensible. Estética y política*. 2002. <<https://poderes-unidosstudio.files.wordpress.com/2009/12/jacques-ranciere-la-division-de-lo-sensible1.pdf>>. Consultado el 2/4/2014.

¿Y si realmente fuera posible?

Teatro del Oprimido: Ensayos de otra realidad

ANABELLA CALISTO
FHCE, Universidad de la República

*El teatro nace cuando el ser humano descubre
que puede observarse, al verse percibe lo que es,
descubre lo que no es,
e imagina a donde puede ir.*
Augusto Boal, 2002: 25

La posibilidad

La libertad, creo yo, no es más que aquel sentimiento de «posibilidad». Aún cuando nos quedemos quietos mirando un horizonte, sentiremos libertad siempre y cuando sepamos que cuando queramos, y solo si lo queremos, podremos movernos hacia alguna parte.

Saber que tenemos opciones nos hace poderosos. Enseñarnos que no las hay, o que las que hay son ínfimas y ligadas a una única forma de existencia, es una manera de esclavizarnos. Sabemos de eso. Con o sin consciencia de ello, la educación en nuestra cultura nos educa para el mundo existente ya. Nos enseñan las reglas, los castigos, las cárceles, los hospitales, sabemos que nacemos, vivimos y morimos. Sin embargo, pocas veces nos enseñan «la posibilidad». El sentido de estar vivos. Casi nunca hemos escuchado que nos dijeran: ¿y si fuera posible?

Paradójicamente, el mundo tal como lo percibimos, nuestra manera de relacionarnos, cambia continuamente. Las modas, las lenguas y las maneras en que los gobernantes llegan al poder. Sin embargo, las viejas relaciones de poder siguen vigentes, en la economía que beneficia a unos pocos, en la política, en la educación que nos niega el poder de sabernos sujetos de acción, cambiar el rumbo de nuestras acciones y modificar nuestro entorno. Los intereses de quienes se encuentran cómodos no quieren promover un cambio que los quite del sillón, y por ende tampoco que se eduque en la verdad primera: los seres humanos tenemos voluntad y nuestras acciones pueden modificar, revolucionar y generar nuevas formas de convivencia. Cada minuto de existencia se escribe en ese minuto. Tenemos que despertar ese sentimiento creativo. Ver, recrear y crear de eso se trata el teatro y de eso se trata la escena de la vida.

En este espacio espero compartir con ustedes algunas de mis experiencias relacionadas al Teatro del Oprimido. No me detendré en detalles de su metodología, que pueden encontrar mucho mejor relatada y ejemplificada en los libros escritos por el propio Augusto Boal y sus colaboradores. Más bien pretendo compartir

con ustedes el modo en que esta manera tan peculiar del hacer teatral transformó mi forma de percibir la escena. Para eso les relataré algunas de las experiencias vividas durante el tiempo que compartí en Brasil con el equipo de Augusto Boal y luego alguna experiencia aquí, en Uruguay, como multiplicadora de Teatro del Oprimido y como integrante de la Red de Teatro del Oprimido en Uruguay.

Augusto Boal y el Teatro del Oprimido

Lo que más me atrae de la metodología de Boal, no es el resultado de la puesta de la obra que se representa, sino la manera en que el proceso creativo va modificando y transformando a todos cuantos participan en el mismo.

Desde el momento en que un grupo de personas decide juntarse para utilizar el teatro como herramienta de transformación, definiendo un oprimido y un opresor e identificando en su historia personal momentos de opresión, estamos ante un hecho reflexivo, creativo y transformador del que ya no se puede dar marcha atrás. Tomar conciencia de nuestra capacidad de elegir, por pocas que sean las opciones en una determinada circunstancia es en sí mismo un acto de poder. Un poder que nos enseña a olvidar que somos seres capaces de modificar nuestro entorno y generar nuevas opciones de convivencia. Cuanto más alienados y más descreídos estemos de nuestras posibilidades de transformar y vivir en un mundo más justo, más le allanamos el camino a quienes dominan a través de la media, por ejemplo, y la violencia. Por eso, el Teatro del Oprimido es además una herramienta esperanzadora. Coloca en las manos de sus participantes la posibilidad de probar en la escena teatral una realidad mejorada para luego ponerla en práctica en la vida real.

Había escuchado sobre Boal siendo estudiante de la EMAD, y también sobre Paulo Freire en el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Enseguida había relacionado con estos dos hombres que en su vida resultaron ser grandes amigos y exponentes uno del Teatro del Oprimido y el otro de la pedagogía del oprimido. Varios años después y por otros caminos yo acabaría visitando la Fundación Freire en San Pablo, donde el hijo de Paulo Freire, Lutgardes, me mostraría con gentileza los libros de su padre, su escritorio donde reposan varios cuadernos y las infinitas notas de su puño y letra. Su hijo me contaba que Freire solía colocar las notas en sus bolsillos para no olvidarse de ninguna idea interesante que pudiera desarrollar más tarde. La pedagogía del oprimido, donde «la lectura del mundo antecede a la lectura de las palabras», como diría Paulo Freire, me abrió a una nueva manera de educar. Algo tan simple como sentarse en círculo en una clase podía modificar el pensamiento y la forma de relacionarse entre estudiantes y profesores, y de ahí, el mundo. Lo que cambia en mí, cambia en mi entorno. Era un concepto de otras décadas y, sin embargo, todavía en el 2000 me resultaba revolucionario, porque ni siquiera en las instituciones en que se enseñaba su pedagogía como una de las más interesantes y ricas, se utilizaba. Seguíamos sentándonos uno detrás del otro, sin negociar

currículos y con un sistema basado en números y mayoritariamente memorístico para calificar el desarrollo de las personas.

Al igual que la educación el arte siempre ha sabido ser vocero en tiempos de censuras y crisis. El teatro ha servido, literalmente, a reyes, mecenas, revolucionarios, anarquistas y religiosos. El teatro, sus textos, sus símbolos, han servido también para denunciar y para proponer nuevas maneras de vivir. Mundos fantásticos, imaginarios y lejanos en la historia se recrean en el teatro. En consenso espectadores y actores se permiten creer en ese juego.

Lo más novedoso, como ya he mencionado, es el hecho de que no se trata de la puesta únicamente la que nos permite reflexionar sobre el mundo en que vivimos y cómo vivimos, sino el proceso en sí mismo de creación de esa obra.

En la metodología del teatro foro el grupo de actores pasa por varias etapas donde a través de juegos se busca sensibilizar los sentidos «escuchar lo que se oye, sentir lo que se toca» diría Boal en sus libros y en sus talleres. Luego se pasará a compartir historias de opresión que se representarán usando diversas técnicas como, por ejemplo, el teatro imagen. Aquí las personas participantes recrean escenas a modo de estatuas vivientes, otro grupo de personas observa y escribe posibles diálogos. Más adelante se escogerá una historia de opresión y se pasará a desarrollarla.

En todos los momentos los participantes son activos en el proceso creativo. No necesitan ser actores de oficio, todos somos actores y los espectadores pasarán a ser «espectActores», ya que en la instancia de foro serán invitados a probar alternativas al final de la obra improvisando con los actores. Esto generará debates y motivará a recrear lo que pasa en la escena, pero esta vez en la vida real.

Boal insistía en que así como no existe una persona apolítica no hay un arte que sea apolítico tampoco. «La guitarra de Baden Powell» me decía en una charla, «no era de derecha ni de izquierda, pero lo que él decidiera cantar con ella sí».

Las personas elegimos, optamos. Elegir no querer algo es también escoger algo más. No podemos mantenernos aislados de lo que sucede a nuestro alrededor. Cuando Boal se refería al «ciudadano» lo definía como a un sujeto con responsabilidad de transformar la realidad que oprime.

Intercambio cultural en Río de Janeiro

El teatro Boal dejó de ser solo teoría en libros para mí cuando tuve oportunidad de asistir en una Bienal del Juego en Montevideo al taller que dictaron Claudete Félix y Olivar Bendelak. Ellos dos junto con Geo Britto, Hellen Sarapeck, Bárbara Santos y Cláudia Simone conforman el grupo de trabajo de Augusto Boal en el Centro de Teatro del Oprimido (CTO) en Lapa, Río de Janeiro, Brasil.

En ese taller de introducción, comenzamos primero a conocernos entre los participantes ganando confianza unos con otros de la mejor manera que se puede: jugando. Luego realizamos algunos ejercicios sumamente simples que

develaban situaciones de poder y entre todos los asistentes pudimos escoger como transformar esas situaciones para generar otras.

Un ejercicio que recuerdo de ese encuentro fue el siguiente: tres personas voluntarias caminaban a un ritmo en conjunto tomados del brazo, primero hacia un lado, luego giraban e iban en la dirección contraria. Así varias veces. Luego se proponía que un voluntario o voluntaria intentara caminar en oposición a esa especie de pared humana que iba y venía.

Entonces comenzaron a «pasar» cosas. El grupo de tres se fue compenetrando con su papel de «pared» y cada vez más se fortalecía como grupo. La persona voluntaria que intentaba caminar en dirección opuesta debía retroceder sobre sus pasos pues no conseguía pasar a través de la «pared» o sus costados. Otra participante, cansada de no poder pasar, acabó uniéndose al grupo de tres y comenzó a caminar al ritmo del grupo de un lado al otro. Otras personas pasaron y ofrecieron alternativas. Una de ellas fue muy ingeniosa: el voluntario caminaba un poco con la «pared humana» y cuando estos seguían y quedaban de espaldas, el participante bailaba y se movía a su gusto. Las propuestas siguieron y la fuerza de la imagen era tal que con cada participación se generaban acalorados debates. Se trata de no dar nada por hecho y saber por qué hacemos lo que hacemos. La imagen decía mucho y cada uno de los participantes descifraba situaciones de opresión que vinculaba a sus propias experiencias de vida.

En el año 2007, mientras participaba de una beca de estudio en Belo Horizonte, Minas Gerais, en Brasil, me contacté con el grupo de *cro* Río de Janeiro para participar del Intercambio Internacional lo que conseguí hacer finalmente de junio a de ese año.

El Intercambio Internacional está especialmente pensado para extranjeros, ya que durante de uno a tres meses los participantes acompañan todas las actividades del *cro*. Se accede también a la biblioteca y grabaciones de conferencias así como todo tipo de materiales relacionados al trabajo de Augusto Boal. Además de participar en debates, conferencias y cualquier actividad que se realice, se participaba de un laboratorio dirigido por Boal durante una semana.

A grandes rasgos contaré que durante el proceso de trabajo en la creación de una obra de teatro foro se pasan por varias etapas. Un grupo de personas se reúne y mediante juegos se sensibiliza, se consigue generar confianza y a su vez los juegos sirven de disparadores para la creatividad. Luego llega el momento de contar alguna historia de opresión. La historia debe ser clara, con un protagonista oprimido y un opresor concreto. La historia a elegir debe ofrecer al mínimo una posibilidad. Por ejemplo, si escogemos el momento en que se dispara un arma, este no ofrece posibilidad de modificar nada más que lo que sería impedir la bala. El cambio debe suceder antes, cuando sí existieron opciones. Hay que elegir un momento en que se puede cambiar la situación para no llegar al momento de la bala donde la muerte sería inminente. Debemos elegir en qué momento se podía optar, modificar el rumbo de la historia para obtener otro resultado.

Grupo «Sem Teto»

En el tiempo que compartí en el CTO asistí a la puesta de teatro foro de un grupo de hombres «Sin techo» que habían salido de su situación de calle a través de una organización social. El objetivo principal de la obra que querían presentar era conseguir ser vistos y oídos por una sociedad hace mucho incapaz de percibirlos, ajenos a su realidad y que incluso los condena como culpables de su propia pobreza. Todos ellos tenían en común una historia de maltratos, y las ganas de salir adelante. Para comprender la crudeza de sus realidades, permítanme contar brevemente algunas percepciones del tiempo y lugar que me tocó compartir con ellos.

Río de Janeiro es una hermosa ciudad. Naturalmente bella y es al mismo tiempo una ciudad terrible, donde convive la miseria de la favela con los ostentosos edificios de Ipanema y Leblon. Aquellos que realizábamos el Intercambio Internacional colaboramos en las puestas del año 2007. Ese mismo año se disputaban los juegos deportivos Panamericanos. Por ese motivo había muchos extranjeros y medios de prensa cubriendo el evento. Podíamos ver a la policía armada en cada calle, y también oír sobre cómo cada día camionetas policiales paraban en la calle y se llevaban por la fuerza a los niños, niñas y cualquiera que estuviera mendigando o en situación «sospechosa». ¿A dónde los llevaban? Nadie sabía con exactitud, algunos respondían «lejos, afuera».

Río de Janeiro, la ciudad maravillosa, mostraba también una doble cara dolorosa. Las favelas, con sus salidas sitiadas por autos policiales, creciendo desordenadamente al lado de edificios caros de Ipanema. Grupos de niños, cada día en la calle, solos mendigando por comida. «¿Tía, me compra comida?», me dijo un niño una vez. Paré para comprarle algo de comer, entré en el almacén y él se quedó afuera, le hice un gesto para que me acompañase y me dijera qué quería comer, pero él me respondió que no le permitían entrar, ni siquiera podía acercarse a la puerta del almacén.

Violencia

Llegando a Lapa donde el CTO se encuentra, había un montón de autos policiales guardando a decenas de personas bajo un puente. Cuando pregunté qué sucedía, me respondieron que la policía estaba ahí solo para «proteger» a las personas que van de paseo de esa otra gente que posiblemente trataría de importunar pidiendo comida o dinero. ¿Puede alguien imaginar lo que es vivir en un lugar donde tu presencia implica un operativo militar?

La violencia no era de ellos hacia el resto, sino de la sociedad hacia ellos. Esto me recuerda que en San Pablo vi zonas con puentes debajo de los cuales había decenas de hombres y mujeres. Se los podía ver de mañana o de tarde. Al principio pensé que aguardaban algo, eran muchos. Pero luego supe que estaban ahí, vivían ahí, su vida transitaba por ahí, y nadie los veía. Escenas así se ven en muchos lugares en mayor o menor grado, también en mi país. Verlas así en Brasil, la violencia descarada y dolorosa, me hizo entender el compromiso de Boal.

En la puerta de un supermercado una niña de unos seis años y su hermano pequeño me piden dinero, les digo que les voy a comprar algo de comer. Ellos entran detrás mío. No había avanzado mucho cuando noto que detrás de mí están los niños y detrás de ellos un policía de negro armado con pistola y chaleco antibalas. Cara de terror de los niños. Al lado del militar aparece un hombre que se presenta como el gerente. Con una sonrisa me dice que lo que sea que les compre va por cuenta del supermercado y que los niños me esperarían afuera, me apuro a terminar las compras, pero al llegar a la caja el gerente no está. Pago todo, busco a los niños, ni rastro de ellos en la calle. Impotencia y llanto.

Lo que resta es ver qué podemos hacer para cambiar, como una pequeña acción puede ser motor de cambio y sobre todo generar la conciencia de que es posible. Y ese cambio empieza por uno mismo, sensibilizarnos frente a las opresiones de otros y también descubrir las propias. Si nos enseñan que la sociedad es así y ni modo, no habrá nada que hacer para mejorarla, y que al final, todos acabamos jugando el mismo «juego», si creemos en esto, entonces seguramente no habrá nada que hacer. Pero el Teatro del Oprimido nos dice que siempre hay una opción. Nelson Mandela decía: «Que tus elecciones reflejen tus esperanzas, no tus miedos».

Por eso, volviendo al grupo de hombres en Río de Janeiro, el proceso de crear la obra fue de nuevo tanto o más rico que la presentación de la obra en sí, y así fue también para los demás que participamos.

Estos hombres, compañeros ahora nuestros en la tarea de crear la obra de teatro foro, ya habían salido de la situación total de calle, y convivían en un hogar, en este lugar y bajo la guía de un educador llamado Calixto.

Durante tres jornadas desde la mañana a la noche trabajamos todos juntos: ellos, el equipo de Boal y los que estábamos haciendo el Intercambio Internacional. Compartimos juegos, trabajo, almuerzos, charlas y café.

Ellos ya habían escogido la historia que querían contar. Se trataba de una situación bastante simple en comparación con otras historias que alguna vez contaban bajito en confianza en el rato en que compartíamos la comida o descansábamos.

La historia de Luiz era su historia. Eligió un hecho de su infancia, cuando quiso robar un huevo enorme de pascua y fue apresado por un guardia. Su madre desesperada intentaba salvarlo de la situación, era una mujer trabajadora doméstica, y se enfrentaba a guardias rudos que no la escuchaban y despreciaban por su condición de madre pobre, soltera y no educada formalmente. Después de conversar sobre la historia vimos que el oprimido en esta escena elegida por su protagonista no era el chico sino la madre. Así que el protagonista decidió representar a su madre en la escena.

El primer día de trabajo empezamos a conocernos, en círculo, a través de juegos, y al poco rato ya se había roto el hielo. Había risas, abrazos y mucho respeto mutuo. Cuando la confianza estuvo instalada empezamos a trabajar la historia. Luego de contarla con detalles nos pusimos a trabajar en su puesta. Unos

realizando la música, otros escribiendo las escenas, otros diseñando la posible escenografía y vestuario.

En el segundo encuentro, siempre empezando por los juegos del inicio, abrazos y contacto, comenzamos a probar las escenas. El clima era de alegría a pesar de lo difícil de la historia, había algo muy sanador en poder contarla desde este lugar que el teatro da.

El tercer día terminamos la escenografía y los vestuarios, pegamento, papeles de colores, teníamos la música y el título de la obra *O que fazer com ele* (¿Qué hacer con él?). Esta era la pregunta que la madre se hacía al final de la obra.

Estos tres días fueron, como dije, sumamente significativos para todos. Estos hombres estaban emocionados hasta las lágrimas. Agradecían constantemente que ayudáramos en la puesta. Dejar de ser invisibles, ser tocados, dirigir la palabra y ser correspondidos. Algo tan básico para cualquier ser humano y, sin embargo, tan por fuera de la vida de ellos. Si aquí hago referencia a esto, es porque por primera vez yo también fui consciente de lo que puede significar una vida «invisible».

La presentación salió muy bien, estaban compenetrados en sus personajes. En algunas instancias del teatro foro no fue posible encontrar una solución total al problema, pero sí se conseguía aproximar a algo que mejoraba la situación del oprimido. Los guías hacían hincapié en esto: se trataba de buscar opciones y acercarse a un mejor desenlace.

Por ejemplo, en una escena en que los guardias habían reducido al chico y se encontraba de rodillas con la cabeza gacha, una persona intervino y consiguió convencer a los guardias de que el chico se pusiera de pie y pudiera hablar. Ese acto se consiguió luego de una acalorada discusión entre la madre y los guardias.

Al finalizar las jornadas y celebración mediante, nos abrazamos y felicitamos todos por el foro, por el trabajo, por habernos conocido. Muchos de ellos lloraban emocionados.

Hasta hoy los recuerdo y conservo como una de las experiencias más ricas y conmovedoras que he vivido.

Experiencias con los grupos «Pirei na Cena», «Marias do Brasil» y «Direito de ser»

Dentro del Intercambio Internacional acompañé también algunas presentaciones del grupo Pirei na Cena de Jurujuba. Este grupo fue creado en 1997 con el objetivo de trabajar con personas portadoras de algún sufrimiento psíquico, también con sus familiares y simpatizantes del Movimiento de Lucha Antimanicomial y así discutir las temáticas que se les presentan utilizando para esto las lenguajes del Teatro del Oprimido.

Este grupo presentaba en el 2007 una obra que contaba la historia de una de sus integrantes llamada en la obra Nóia. En la primera escena mostraban a la mujer siendo más joven y su relación con una madre que la sobrecargaba de tareas domésticas y responsabilidades. La protagonista sufría de depresión que

se veía aumentada por la imposibilidad de tener amigos o salir de casa por las diversas tareas que le asignaba su madre.

La protagonista, Nóia, en otra escena, es llevada por su madre a diagnosticar debido a algunos comportamientos agresivos. En esta escena hablaban el psicólogo y la madre, pero nunca escuchaban a Nóia. Finalmente, en otra escena Nóia desesperada, medicada y sola en su casa hace una crisis mayor, sus compañeros de escena giraban a su alrededor gritando «Para-Nóia». La escena se congelaba y ahí empezaba el foro.

Los guías invitaban al público a participar, ¿qué podía haber pasado para qué la historia de Nóia hubiese sido distinta? Los participantes ofrecían respuestas que debían pasar a improvisar con los actores. Tomaban el lugar de Nóia, la oprimida, y se repetía la escena. Luego el guía reflexionaba con toda la audiencia sobre si había o no funcionado, o que logros había conseguido.

Esta vez, si bien surgieron muchas posibles alternativas en esta historia a través del foro, la parte más importante para sus participantes era el hecho de haber conseguido contar su historia. La mayoría de ellos no tenía actividades dentro del centro psiquiátrico. El teatro les dio la posibilidad de trabajar en conjunto con otros que compartían historias y dolores similares en un proceso sanador.

Representar en distintos lugares les permitió salir de la institución y animarse además a hablar en público. Se sentían confiados trabajando con sus compañeros y su guía. Gente ajena a ellos se interesaba por su historia y aplaudía su representación. Los acompañé en una representación de su obra en la UFF de Niterói para la Facultad de Psicología, frente a académicos y estudiantes. Lo curioso es que al momento de realizar el foro no había nadie que ofreciera una alternativa a lo representado en la escena, por lo que la psicóloga que había hecho el contacto con el grupo de teatro fue quien finalmente arriesgó una opción y pasó a representar. Luego se debatió que tal vez los universitarios sintieron algún tipo de temor de ofrecer alternativas que fueran juzgadas por sus colegas, o tal vez creían que no había alternativas a las píldoras que el personaje de Nóia tomaba simbólicamente en escena como único tratamiento. Otra presentación de este grupo que acompañé fue en una Escuela Secundaria de Niterói. Aquí, al finalizar la obra hubo muchas preguntas de los estudiantes adolescentes sobre la vida de los actores, que fueron respondidas por ellos.

Las Marías del Brasil, otro grupo de Teatro del Oprimido guiado por Claudete Félix, son un colectivo de mujeres empleadas domésticas. La mayoría de ellas habían llegado muy jóvenes desde zonas pobríssimas del nordeste. Muchísimas familias de clase media y alta de Río de Janeiro las empleaban. Los departamentos, como sucede en muchos del Uruguay, ya venían equipados con una habitación de servicio que generalmente consistía en un cuarto muy pequeño al final de la cocina, con salida únicamente a esta y un minúsculo baño, en donde para ahorrar espacio la ducha se encontraba sobre el inodoro.



Fuente: Archivo de la autora

«Júlia es de la familia» me dijo una vez un hombre dueño de tierras y ganado hablando sobre la empleada doméstica de unos treinta y cinco años que le servía la comida, y agregó: «Está con nosotros desde los 12, es una hija más».

Sin embargo, Júlia no había sido enviada a la universidad igual que sus hijas, y su única familia era la de sus empleadores.

Las Marías del Brasil se reunían en el CTO y hablaban sobre sus necesidades, sus trabajos, sus derechos. Cantaban canciones del nordeste y se quejaban de ser muy pocas las que participaban a pesar de la cantidad de empleadas domésticas que residían en la zona.

Eran pocas, pero fuertes y maravillosas mujeres. Las veces en que pude asistir a sus ensayos se encontraban discutiendo sus derechos sindicales y salariales así como las horas de jornada laboral. Esta consistía en nada de tiempo libre, y la pérdida de la posibilidad de poder generar sus propias familias o estudiar para poder cambiar de trabajo en un futuro.

Existían otros grupos como el de derecho a elegir la orientación sexual como en *Direito de Ser*. En esta obra se presentaba la historia de una pareja gay que era echada de un bar por mostrarse cariñosa el uno con el otro. También la obra *Cuestión de género*, representada por el equipo de trabajo de Boal. En esta obra se trataba el tema de ser hombre o mujer, y el papel social que se espera de cada uno. A través de danzas y canciones se representaban los deseos, realidades y frustraciones de una mujer impedida de realizarse más allá del papel social que se le impone.

Cada obra es única en sí misma, pues refleja las opresiones del grupo particular que la representa. Estas obras a menudo se representan en distintas ciudades, y a veces como en el caso de *Cuestión de género* en otros países. Cada foro presenta alternativas diferentes.

Cuando trabajamos con el Teatro del Oprimido y el uso del teatro imagen, estos son capaces de revelar nuestros deseos y opresiones ocultas, aquello que la máscara social esconde consciente o inconscientemente. Muchas de las ideas adquiridas, y algunas de ellas fruto de prejuicios, han sido asimiladas tan profundamente por nosotros que somos incapaces de reconocerlo. A través de los juegos propuestos en esta metodología lo invisible se torna visible, y entonces se puede comenzar la tarea de transformar.

Grupo «Marias do Brasil» RJ Brasil, 2007



Fuente: Archivo de la autora

Un ejercicio que me parece interesante compartir y que realizamos durante los talleres en CTO Río de Janeiro, es el de la «Bandera».

Consiste en que los participantes dibujen la bandera del país en que están (en aquel caso era Brasil) tal como la recuerdan. Después se muestra la bandera tal cual es y se comparan los dibujos a la bandera real. Por último, se pide a los participantes que dibujen la bandera del país tal como creen que «debería ser». Algo que me llamó poderosamente la atención es que al momento de dibujar la bandera de Brasil, todos los que éramos extranjeros diseñamos banderas llenas de colores alegres, frutas, pájaros naturaleza, carnaval. Sin embargo, las banderas diseñadas por los mismos brasileros distaban mucho de estas imágenes. Sus banderas aparecían pintadas de rojo con manchas negras simulando balas. Otras estaban rotas e incluso había una donde el círculo azul del centro de la bandera aparecía como un plato de comida vacío, a ambos lados habían dibujado un tenedor y un cuchillo, y en el centro, en vez de «Ordem e Progresso» se leía «Fome» [Hambre]. Nos dio para reflexionar la manera en que idealizamos un lugar y como sus residentes lo perciben realmente.

Experiencias en Uruguay

Al regresar al Uruguay, en el centro público educativo en que trabajaba ofrecí realizar un taller para los estudiantes. El director era un conocedor de teatro, pero no se mostró interesado. Alegó que el teatro de Boal es un teatro «político antiguo» que corresponde a una ideología vieja y pasada de moda, un poco utópica y de revoluciones fallidas.

Pienso que tal vez otras personas compartan estas ideas, sin comprender en profundidad el verdadero objetivo del Teatro del Oprimido. Es una herramienta antes que nada, y puede ser utilizada como tal para fortalecer a los grupos humanos privados de una voz.

La metodología nació, sí, de un pensamiento práctico, ligado a las experiencias de Boal en una época concreta donde las dictaduras militares comenzaban a tomar América del Sur y donde todo acto artístico era censurado y los actores perseguidos. El mismo Boal fue preso antes de partir al exilio en Europa. Pero lejos de ser obsoleta, su metodología se refuerza con el tiempo. Es coherente porque nació de la investigación de Boal quien fue adaptando sus técnicas según el lugar en que le tocó vivir y donde nunca dejó de apostar al teatro como herramienta de cambio social.

Las opresiones del Brasil eran diferentes de las que halló en Europa, entonces desarrolló el teatro invisible, por ejemplo. La fuerza de la metodología de Boal radica justamente en la capacidad de irse nutriendo y reinventándose a sí misma.

El Teatro del Oprimido es un método estético que reúne ejercicios, juegos y técnicas teatrales. Su objetivo es el desarrollo físico e intelectual de sus participantes y la democratización del teatro, estableciendo condiciones prácticas para que el oprimido se apropie de los medios de producción teatral y amplíe sus posibilidades de expresión.

En el año 2011 Fundación SaludArte, con el apoyo de Fundación Visionair, decidió desarrollar talleres de Teatro del Oprimido y de hip hop en la parroquia de Nuestra Señora de Fátima (Bélgica 1765, barrio Cerro, Montevideo, Uruguay), con el objetivo de contribuir al desarrollo integral de niños y jóvenes en contextos de vulnerabilidad. Los talleres se desarrollaron durante el segundo semestre del año 2010.

Fui convocada para realizar los talleres de Teatro del Oprimido y conté con la asistencia de la entonces estudiante de Psicología y hoy licenciada Gabriela Silva.

Se realizó un taller semanal de una hora y media de duración. Nos reuníamos los días jueves, luego de que los niños acabaran otras actividades, trabajábamos en un salón y luego en un teatro que la parroquia disponía. Junto a nosotros había dos coordinadores de la parroquia que participaban a veces de los encuentros y que eran los referentes de los niños a quienes ya conocían.

El método de trabajo utilizado fue el del Teatro del Oprimido de Augusto Boal, el cual implica ejercicios para desarrollar la sensibilidad, la escucha y la confianza.

También se realizaron juegos y otras actividades creativas (creación de ritmos, escenografías, etcétera), que permitieron a los niños transformar a través del arte recreando la realidad.

En el taller se inscribieron 27 niños y todos ellos participaron por lo menos de uno de los talleres de teatro, pero pocas veces se trabajó con más de nueve niños. La irregularidad se debía a que en ningún momento buscamos «imponer» el taller a los niños, podían venir quienes quisieran. A veces preferían jugar a la pelota al sol. Respetar su decisión de formar parte o no del grupo de teatro era esencial. Con el tiempo se fueron sumando más niños, que fueron participando de distintas instancias. Algunos participaban siempre y trabajaron en la creación del guión y representación de la historia, otros ayudaron a pintar la escenografía o se sumaron a las coreografías y músicas que creamos para la puesta del foro.

La mayoría de los niños encontraba dificultad en asistir siempre. Les era difícil proyectar a futuro la puesta de la obra. Entonces lo más importante en su momento fue lograr que además de disfrutar del encuentro, se comprometieran a estar en el siguiente encuentro y comprendieran que su participación era esencial para que la obra pudiera hacerse. Por eso, trabajar la autoestima y el trabajo en equipo fue primordial.

Todos los niños se vieron en mayor o menor medida transformados por los talleres de teatro. En muchas ocasiones lograron escucharse unos a otros, llegar a un espacio y reconocerlo como un lugar de posibilidades creativas y disfrutar de la experiencia.

Sobre todo, buscamos generar un clima de confianza y afecto. No fue difícil. Ellos siempre correspondieron con el mismo sincero respeto y cariño, lo que facilitó que enseguida pudiésemos comenzar a trabajar.

En cada jornada trabajamos un ritual o rutina de llegada donde el «afuera» quedara ahí, para poder comenzar a crear desde el grupo. Los talleres se iniciaban tomados de las manos, en círculo. Todos comentaban cómo llegaban al grupo y al final se repetía el ritual para que todos expresaran como se iban; y percibir así las transformaciones de cada día. A partir de esa transformación diaria en uno mismo se ve la posibilidad de transformar también el entorno. Se trabajó día a día el respeto, la escucha, el «ver» al otro y a sí mismos.

Debido a la irregular asistencia de los niños, el plan de trabajo se fue modificando, unos días había un grupo de niños, otro día eran otros. Fue necesario flexibilizar el trabajo según los ritmos de los niños. En algunas ocasiones simplemente querían y necesitaban jugar, porque el taller se concebía como un espacio donde «liberarse» de las presiones familiares o escolares; otras veces había que recomenzar porque llegaban niños distintos a los de los encuentros anteriores. Al finalizar cada encuentro, de nuevo en círculo, expresábamos cada uno como nos íbamos del taller y nos despedíamos con un beso y abrazo.

Luego de haber conseguido generar ese espacio de trabajo donde los niños conocían la rutina de trabajo, comenzamos a planear la puesta de escenas para el teatro foro.

Una tarde les ofrecí hojas y debían dibujar una situación donde se hubieran sentido «oprimidos». Explicamos de un modo que ellos lo comprendieran mejor, que eso quería decir tener un deseo que se viera impedido por otra persona.

De allí surgieron diversas historias. Sabía que podían surgir todo tipo de historias en esta instancia, requería trabajar con mucha delicadeza con los niños y la confianza que depositaban en nosotras.

Ellos escogieron la que querían contar. A pesar de la complejidad de las vidas de la mayoría de estos niños y niñas ellos eligieron contar una historia sencilla de niños y niñas. Eligieron hablar sobre la amistad, un recreo y la escuela. Era la historia de una niña a quien llamaré Romina.

Durante el taller se llegó a concebir la escena, pero existieron muchas dudas en torno a realizarla, ahora debido a los temores de los niños a presentarse frente a un público aunque se tratase de sus padres y conocidos. Además el teatro foro pide improvisar con el público, lo que era algo totalmente nuevo para ellos. Según explicó la coordinadora y educadora del grupo de la parroquia, en la escuela primaria los niños realizan obras de teatro y sufren muchas presiones, tales como que les priven de retirar su carnet de notas si no asisten. En nuestro espacio, por el contrario, se respetó su libertad y se dio prioridad a los juegos y actividades que los niños querían repetir, más que a repetir una escena.

Algunas veces era muy difícil siquiera acabar un ejercicio, porque mientras unos niños realizaban la tarea con mucha concentración y disfrute, otros se colgaban de las cortinas, se golpeaban o gritaban para interrumpir a sus compañeros.

Por esas razones, el plan de trabajo se fue modificando en la marcha, tratando de atraer la atención de los niños y retomando continuamente el tema del respeto por el otro: sus tiempos, su espacio, su cuerpo.

Finalmente, logramos concebir las escenas. La historia se llamó *El recreo* y contaba la historia de su protagonista Romina que en el recreo quiso ser amiga de una niña tímida que jugaba sola. Pero sus amigas no la aceptaban y acabaron por dejar sola a Romina también. Los niños inventaron escenografía que surgió de dibujos que ellos hicieron para acompañar la escena. El vestuario estaba hecho con moñas de papel de colores. La coordinadora de la parroquia les ayudó a pintar enormes niños de colores que adornaron el telón del teatro. En estas tareas participaron todos los niños, cada uno en la que le gustara más.

Otros inventaron letra de canciones y con instrumentos hicieron música. Una niña que siempre estaba bailando inventó la coreografía y se las enseñó a los otros.

Decidimos marcar una fecha para la presentación, hablamos de la importancia de estar todos, pero también quitamos presión, hablando de cómo nos sentíamos al compartir la obra con otros, y que era decisión de ellos, los niños y niñas, si realizábamos o no la presentación. Presentamos primero la obra para algunos

educadores y niños que no habían asistido al taller para practicar el foro y salió muy bien. Los niños y niñas estaban disfrutando, y de eso se trataba.

«Hicieron conjunción los planetas», me dijo emocionada la coordinadora el 23 de noviembre, día de la presentación. Porque ese día estaban todos los niños. Todos ellos quisieron participar. En realidad hubo una ausencia. Un niño que participó de todos los encuentros, observaba más bien los talleres. Era serio y no quería hacer cosas de «niño». Al final se interesó mucho por la obra y eligió tocar un instrumento, pero el día de la presentación fue el único ausente. Su hermano se ofreció a tocar música por él.

Durante el foro los padres de los niños subieron al escenario, y los niños improvisaron con ellos. Auténticos actores. Oficié de «curinga», o presentador-guía, reflexionando con el público sobre cada participación y las opciones dadas.

Para el cierre se compartió torta. Fue un trabajo a veces difícil, en cuanto al grupo de niños que era muy diverso en edades e intereses y todavía en proceso de consolidación como grupo. Hubo que planificar más que nada el día a día, pero sin poder colocarse objetivos fijos que al final dependieron siempre de la asistencia de los niños y otras variables como el apoyo en sus casas para poder acompañarnos. Fue muy positivo porque nos permitió conocernos y porque cada día nos transformó. Fue posible ver esos logros a lo largo del proceso entero de tres meses. Estos niños tenían un gran caudal de energía, amor y entrega para dar. En la canción que crearon para la obra pusieron frases como: «¡Ser feliz está de más!», en la tarea de dibujar banderas del Uruguay todas estaban llenas de colores y fuerza. Tienen todo para salir adelante y creo que este taller fue una herramienta más, a todo el empeño que cada uno de ellos, con sus posibilidades, pone para vivir mejor.

Actualmente, el Teatro del Oprimido se ha multiplicado también en nuestro país y más colegas usan esta metodología. Por eso, en el 2013 nos juntamos para conformar la Red de Teatro del Oprimido en Uruguay. Desde allí realizamos talleres, encuentros nacionales, nos brindamos apoyo material y humano, despejamos dudas y fortalecemos el vínculo.

Las experiencias de Teatro del Oprimido se construyen en cada encuentro generando cambios positivos, humanizándonos y haciéndonos conscientes de nuestro entorno y de nuestras limitaciones y posibilidades.

Así lo resumió una niña del grupo de la parroquia Fátima quien al cerrar una tarde el círculo de despedida dijo: «Yo de acá me voy con ideas».

La Red de Teatro del Oprimido en Uruguay

El 7 y 8 de setiembre del 2013, se celebró el Primer Encuentro Nacional de Teatro del Oprimido con actividades que buscaban la sensibilización y el acercamiento a esta técnica teatral que transforma la realidad a través de la experiencia escénica. En las actividades participaron integrantes de grupos y personas interesadas en la metodología que llegaron de Rivera, Maldonado, Durazno, Rocha y Montevideo.

El evento empezó el sábado a las 10 horas con un taller de introducción para quienes quisieran tener un primer acercamiento al Teatro del Oprimido. En esta instancia participé como tallerista.

En la tarde, diferentes colectivos de Teatro del Oprimido de Montevideo y un colectivo de Sarandí del Yí (Durazno) presentaron las obras *Mala hierba; Casada, divorciada y muy estresada; Family Card; No es un problema menor y Maquinalmente mujeres*. Las obras abordaban temas tales como la baja de la edad de imputabilidad, el consumismo y la violencia de género.

El domingo se llevó a cabo una asamblea plenaria abierta a todas las personas y organizaciones que quisieran acercarse a la Red de Teatro del Oprimido en Uruguay y eventualmente participar en futuras actividades de la misma.

Los fondos recaudados durante el evento sirvieron para la participación de Uruguay en el Tercer Encuentro Latinoamericano de Teatro del Oprimido que se realizó en Oruro, Bolivia, en febrero del 2014.

Luego del encuentro realizamos el juego cadáver exquisito. Este juego consiste en sentarse en un círculo e ir pasando de mano en mano un papel y un lápiz. La consigna era escribir cada quien una definición de la Red, sus objetivos o qué esperábamos de ella. La última palabra de la frase quedaba escrita más abajo, luego se doblaba el papel de manera que la persona que fuera a escribir a continuación solo viera la última palabra y así uniera su frase a la palabra anterior.

De allí surgió el siguiente texto del cual quiero compartir un fragmento para finalizar y que encierra nuestro colectivo sentir con respecto al Teatro del Oprimido:

Articularse, unirse, compartir, cuestionarnos mutuamente para *crecer*,
juntos para poder retroalimentarnos y así tener más *fuerza*
en nuestras convicciones y en la metodología del Teatro del Oprimido que
queremos multiplicar a través de
nuestras *acciones*,
cambiar nuestras acciones sobre los demás de *poder*.
Llegar a la gente con opresión y poder ayudar a *solucionar*,
y encaminarnos con alegría, apoyarnos, y sentirnos dueños de nuestro *destino*...
(Red de Teatro del Oprimido de Uruguay, 2013).

Bibliografía

- BOAL, AUGUSTO. *Juegos para actores y no actores*. Río de Janeiro: Editorial Civilização Brasileira, 1983a (Reeditado por Barcelona: Alba Editorial, 2002).
- *200 ejercicios y juegos para el actor y el no actor con voluntad de decir algo a través del teatro*. Río de Janeiro: Editorial Civilização Brasileira, 1983b.
- «El Arco Iris del Deseo». Barcelona: Editorial SLU, 2002.
- *Estética del Oprimido*. Barcelona: Alba Editorial, 2006.
- SANCTUM, FLÁVIO. *La Estética de Boal. Odisea por los sentidos*. Río de Janeiro: Editorial Multifoco, 2012.

El actor del teatro militante de los setenta en Argentina y Latinoamérica

Las semillas del teatro comunitario actual

GRACIELA GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO
UnCuyo, Mendoza

Introducción

En la actualidad, se escuchan diversas voces que rescatan al teatro como una herramienta de desarrollo y transformación. Resulta evidente que la inserción en actividades grupales refuerza la identidad y la autoestima personal en el ámbito social y afectivo. Y, además, ayuda al participante a lograr una correcta inclusión en la conflictiva, globalizada e individualista sociedad contemporánea. Por ello, las experiencias de teatro comunitario se desarrollan con un vigor creciente en todo el país y presentan particularidades regionales. Con el paso de los años, se han constituido en objeto de estudio y contamos con una importante bibliografía. En dichas publicaciones se detectan como antecedentes tanto las improntas argentinas del actor del teatro filodramático, el de las primeras épocas del teatro independiente y anarquista y el de la modalidad de teatro político militante así como la del *agit prop* norteamericano de raíz comunista.

En este trabajo me interesa plantear una fase fundante, desde los años 1970 a 1982, como semilla del teatro comunitario contemporáneo. Sostengo que en los grupos militantes y barriales ya se detectan algunas características que sobreviven en el teatro comunitario actual.

Ya entonces, los actores realizan búsquedas estéticas sustentadas en la posibilidad de emitir mensajes más sensoriales que intelectuales, incorporan diversos elementos teatralistas propios de la escena callejera y circense. Se acentúa la expresión corporal, con un cuerpo totalmente asumido y se privilegia la improvisación en pos del proceso de la creación colectiva. Asimismo, se insertan elementos musicales y cantables y cambia el enfoque del espectador como sujeto receptor.

En este artículo me interesa destacar aspectos del actor de teatro *barrial* de alto contenido político, propio de los años sesenta y setenta en relación con el del comunitario. Por eso, creo que resulta necesario revisar algunas características de ese intérprete. No olvidemos que recorrían barrios, fábricas y villas para relevar las problemáticas de determinadas comunidades y luego realizaban una corta dramatización en pos de una reivindicación.

Y a la vez, en aquellos y estos tiempos, advierto dos similitudes que sobreviven en ambas poéticas actorales. Por una parte, los espectáculos se construyen

como espacios de utopía y de esperanza en un mundo mejor. Por otra, los actores continúan con las prácticas escénicas enunciadas sustentadas en el método de la creación colectiva, con textos simples y transparentes, en constante modificación, apoyados con música y canciones.

Tampoco se me escapa una diferencia radical. Aquellas puestas se realizaban, en algunos casos, por actores profesionales y en estas se muestran los actores vecinos siempre respaldados por un director-actor formado que concreta la búsqueda estética.

Por esta razón, propongo una revisión de algunas experiencias que proponen un cambio en el paradigma actoral y demuestran similitudes y diferencias. Para ello, abordaré algunos procesos de exploración estética de actores y directores de Córdoba, Mendoza y Capital Federal que se conformaban en una red nacional para la implementación del denominado teatro barrial. Además, destaco el fenómeno de las interrelaciones, la irradiación y los efectos de algunos de nuestros productores en el teatro latinoamericano. La situación del exilio y los viajes cambian la realidad. Ya no somos los deudores de las apropiaciones extranjeras. María Escudero y Ernesto Suárez son referentes indiscutidos de la creación colectiva y presentan sedimentos indiscutibles del actor del teatro comunitario, con modalidades diferentes que sobreviven en la actualidad.

El actor del teatro militante y barrial en la Argentina y en Latinoamérica (1969-1982)

A partir de 1969 predomina en el campo teatral una visión utópica y política propia del agitado contexto histórico. Se partía de la convicción de que el teatro podía cambiar la sociedad y transformarla, y en la militancia barrial ya se detectan novedosas características actorales. Estas experiencias colectivas de intervención política apostaron al trabajo escénico al servicio de las luchas sociales o políticas, con un público de base. En 1975 se clausuran debido al regreso de los gobiernos de facto, pero algunos de los directores se exilian en países latinoamericanos.

El fenómeno del teatro militante ha sido estudiado en profundidad por Lorena Verzero. Me interesa destacar tres aspectos de su interesante abordaje y agregar una reflexión personal.

El primero consiste en la exposición de la cantidad de líneas estéticas existentes en el panorama del teatro de los años sesenta. La diversidad en las líneas estéticas es tal que entre los antecedentes confluyen tanto las experiencias vanguardistas del Di Tella, como las del teatro independiente, las afinidades con poéticas foráneas de Grotowski o el Living Theatre, Artaud, Bertolt Brecht, Peter Weiss y el teatro de documento de Erwin Piscator.⁸⁵

85 Verzero aborda las experiencias del LTI, Córdoba, de Once al Sur, Buenos Aires-Nueva York, San Salvador-Varsovia y La Podestá, Buenos Aires, en «El cuerpo politizado: tendencias

El segundo aspecto indica que la supremacía del fin político social no impide la búsqueda de vivencias estéticas. Más bien van de la mano y se producen cambios y continuidades en el proceso. También se aprecia la amplitud de la categoría del teatro militante que no es utilizado como un término unívoco, sino más bien complejo y pluridireccional, en tanto revela diferentes modos de entrar en diálogo con el contexto. Por eso, la especificidad de cada grupo radica en su adscripción ideológica y sus opciones estéticas.

En tercer lugar, opina que estas experiencias colectivas de intervención política pusieron el trabajo actoral al servicio de las luchas sociales o políticas, entre 1969 y 1975 en nuestro país y luego se proyectaron en países latinoamericanos hasta 1983. Para ella «Teatro militante equivale a compromiso político, en algunos casos partidario, en el que la expresión actoral se convierte en herramienta para el esclarecimiento, la propaganda o la movilización» (Verzero, 2009: 445).

Otro dato importante reside en la concepción espacial. Se abandona la caja a la italiana de la sala y se eligen lugares no convencionales como zonas marginales, sindicatos, plazas, escuelas, calles, fábricas, villas de emergencia, etcétera. Esta novedad conduce a una supresión de límites entre artistas y público mediante la participación activa en la experiencia y la generación de nuevos vínculos.

Igualmente, agrego la actitud de alejamiento de la puesta tradicional y el reemplazo de la misma por nuevas convenciones poco ortodoxas, propias de las rupturas epocales. Estos directores son creativos, reemplazan el texto por guiones modificables y buscan reemplazar la palabra por lenguajes extralingüísticos. El producto final se elabora durante los ensayos, varía en las representaciones y se cristaliza con posterioridad. Este *guión provisional* es «un texto performativo (despierta sentimientos en el interlocutor) o ilocutorio (determina un contrato entre el hablante y el oyente que hace avanzar la acción). Es una etapa que precede a la realización escénica (Pellettieri, 2001: 28).

Córdoba presente. Predominio del compromiso corporal la gestación de nuevas formas escénicas en el grupo LTL

La cordobesa María Escudero es un personaje emblemático en este panorama, con su colectivo LTL. Su importancia radica en el desarrollo de la creación colectiva y de la presencia física del actor. Asimismo, rescata el lema «el teatro sirve para tomar y elaborar conciencia de la realidad, desea transformarla y combatir activamente contra todo lo que mutila al hombre, lo mata y deshumaniza» (Cf. Zayas de Lima, 1995: 103).

El colectivo congregó a Lindor Bressan, Cristina Castillo, Graciela Ferrari, Luisa Núñez, Francisco Quinodoz, Oscar Rodríguez y Roberto Robledo. Afortunadamente, dejaron documentos escritos sobre variados recursos escénicos reflejados en sus búsquedas estéticas. Los mismos son rescatados por Lorena Verzero y serán la base de mis indagaciones. En su descripción presenta

actuales en el teatro militante», 2009, en *Historia del actor ii. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, coordinado por Jorge Dubatti.

diferentes parámetros actorales para lograr un espectáculo diferente en Córdoba o en el exilio en Ecuador.

Desde 1970 hasta 1978, rompen con las categorías del teatro burgués referidas al autor y a la sala a la italiana y se privilegia la creación colectiva como método y posición ideológica. Además, se centran en las estrategias corporales mediante la liberación del cuerpo enajenado por el gesto cotidiano, reemplazado por el *gesto colectivo*.

En el campo actoral, realizan indagaciones intuitivas de propuestas estéticas leídas en el teatro antropológico y en el teatro épico de Bertolt Brecht y Peter Weiss. La famosa y comentada puesta de *El asesinato de x* (1970) construye un ritual escénico en la que se observa «la intextualidad con el teatro impulsado por la triple vía del Living, Grotowski y Artaud» (Verzero, 2009: 449).

La implementación de los procedimientos no realistas los conducen al predominio del lenguaje corporal para la transmisión de un mensaje directo en un encuentro convivial con el público. Así, el propio cuerpo del intérprete comienza a ser concebido como espacio ocupado por su materialidad en relación con los movimientos conjugados con los compañeros. Entonces, este principio los conduce a buscar y tomar conciencia de los alcances de cada una de las partes de dicho cuerpo. Nos interesa sintetizar los aportes de Verzero (2009: 451) en estas nuevas variantes de un actor que:

1. excluye la pantomima europea,
2. realiza ejercicios con exclusión de la palabra con presencia de la música como motor de la expresión corporal,
3. trabaja corporalmente con ejercicios de acrobacia y malabarismo, canto, baile y empleo de instrumentos rítmicos,
4. maneja la respiración para lograr el control de las sensaciones íntimas
5. logra espontaneidad de la expresión verdadera sin apelar al lenguaje verbal,
6. rota en los papeles para enriquecer al personaje,
7. improvisa en escena,
8. elabora los sucesos típicos de una situación crítica y conflictiva,
9. modifica y actualiza datos de las obras acorde a la coyuntura histórica,
10. atiende a la recepción y la reacción del público que debe participar de las sensaciones de los actores,
11. percibe a los espectadores como hombres y mujeres cercanos a los que presentan historias recogidas de su realidad.

En definitiva, sus herramientas permanentes fueron la importancia de lo corporal, la improvisación, la recolección y análisis de datos documentales, la contextualización y la exploración artística de la realidad para la concientización en contraposición al teatro de texto realista de autor, la simplicidad perfectamente calculada en el vestuario, el maquillaje y la escenografía y los montajes en cualquier espacio de cinco metros por cinco.

Capital Federal presente. Algunos paradigmas de La Podestá

En 1973, se funda La Podestá o Centro de Cultura Nacional José Podestá conformada por cuarenta integrantes notables ligados al Partido Peronista para apoyar la campaña Cámpora-Solano Lima, con afinidad con Montoneros y las Fuerzas Armadas Peronistas (FAP). «La estructura respondía a una organización de Departamentos y Mesas de Trabajo, con subgrupos que trabajaban con autonomía estética y política, con carácter interdisciplinario» (Verzero, 2009: 458).

Varias figuras reconocidas por trabajos en cine, música, televisión y teatro se congregaron en el colectivo que contó con Juan Carlos Gené, Óscar Rovito, Piero de Benedectis, Marilina Ross, Carlos Carella, Bárbara Mújica, Mauricio Kartun, Emilio Alfaro, Leonor Benedetto, el Clan Stivel, el sacerdote tercer mundista Alejandro Mayol y el Chango Farías Gómez, entre otros. Su meta consistía en una visión del teatro como una herramienta implementada por un grupo de artistas para realizar la tarea de la contra información y revelación de la realidad falseada por los medios de difusión. La estructura de los espectáculos *Se viene el aluvión... Sin segunda vuelta, Hacia la victoria total y Fiesta de la Victoria* se conforma mediante secuencias de *sketches* con valor simbólico o alegórico recogidos en la dramaturgia final por Gené y Rovito. Las puestas se modificaban constantemente de acuerdo a las circunstancias de orden público aparecidas en los medios periodísticos y en el teatro afloraban diferentes disciplinas artísticas.

Debido a la estrecha vinculación con la política partidaria se desintegra en la segunda mitad de 1973. En esta descripción, a pesar de que sus integrantes lo consideran una expresión surgida por la coyuntura histórica en correspondencia a una concepción, más que a un hecho artístico, es posible destacar los siguientes rasgos distintivos de este actor de teatro militante:

1. actualiza constantemente el producto artístico acorde al devenir de los acontecimientos de orden público,
2. cuenta con una partitura previa con modificaciones habituales por las temáticas movilizantes,
3. prepara los módulos por separado que combina en un ensayo general Recurre a las noticias de la prensa,
4. utiliza lenguajes populares propios de la inmediatez y la espontaneidad
5. incluye la música como recurso primordial del espectáculo, con canciones de barricada o parodia de cantantes de la nueva ola,
6. confecciona con escasos medios el vestuario y escenografía indiciales o simbólicos para la asociación con el referente,
7. participa colectivamente en el proceso,
8. viaja con los montajes en zonas marginales, barrios y ciudades del interior,
9. procura la cercanía y empatía del público.

En las propuestas escénicas enunciadas podemos encontrar varios procedimientos, propios de la creación colectiva, que perduran en las puestas actuales del teatro comunitario.

Mendoza presente. La creación colectiva en el Grupo Arlequín y El Juglar en Guayaquil, Ecuador

También en Mendoza, en 1973, con la figura de Ernesto Suárez se descubrió el aspecto colectivo del teatro. En su trayectoria, similar a la de María Escudero, encontramos sus inicios en la provincia y su proyección en Ecuador, después de su cesantía universitaria y posterior exilio.

Tanto los estímulos de la pedagogía de Paulo Freire como las visitas del grupo Octubre de Norman Briski se apropian y emergen en una micropoética sustentada en un estilo gestual, de la *Commedia dell'Arte* y la farsa, propia del director. Suárez genera otra propuesta, con intervención de los vecinos, que se suma a las otras vertientes nacionales⁸⁶ en las que la ideología política abre vías para la promoción grupal y la reivindicación de una puesta escénica creada por y para las masas.

La puesta de *El aluvión* contó con 65 actores y 33 bailarines del numeroso elenco conformado por el Grupo Arlequín y la gente del barrio Virgen del Valle, sin preparación actoral. La idea básica presenta una familia que debe emigrar del campo hacia un barrio suburbano como consecuencia de la inundación del 4 de enero de 1970 que asoló los sectores bajos de la ciudad.

El periodismo la destacó como teatro militante de *protesta* y señaló las dos pautas fundamentales: la *militancia* y la *organización*.

Podemos resumir los procedimientos distintivos de un actor que:

1. crea colectivamente sin un texto previo,
2. elabora el guión durante los ensayos,
3. conforma el grupo con vecinos sin formación,
4. plantea problemáticas de una clase social del lugar concreto,
5. incluye la danza,
6. representa para *mostrar* la situación vivida y despertar sentimientos en el espectador,
7. apela a la participación del espectador de modo asociativo y compasivo.

En esta etapa muestra cambios por la inclusión de procedimientos transformadores en un período de rupturas. El periodismo ubica sus espectáculos como caminos de apertura hacia lo que denomina como *vanguardias* setentistas.

En 1977 arriba a Guayaquil y funda el grupo El Juglar con el que trabaja, investiga y experimenta hasta su regreso a su tierra natal en 1984.

La identidad de la escena guayaquileña tiene un antes y un después de El Juglar y un antes y un después de Ernesto Suárez, que está presente en la forma de

86 En 1973, Briski brindó una representación de la huelga de los estatales con una discusión abierta sobre todo lo representado para articular el espectáculo con la realidad (*Claves*, Mendoza, 23/11/1973).

ver y hacer teatro. Hasta hoy, lo consideran el maestro indiscutido porque formó a los actores de entonces y a sus descendientes que luego acudieron a la Escuela de Teatro de Mendoza en la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo).

La meta principal consiste en lograr la fusión de teatro de arte y de divertimento que provienen de las líneas estéticas de Brecht y Stanislavski con una actuación que trasplanta al escenario las formas de hablar y de moverse reales de las personas de la calle. Su técnica actoral fusiona el estilo de la *Commedia dell'Arte* con la observación de los tipos originarios. Así, obtiene como resultado personajes tipos, farsescos y pintorescos y por sobre todo propios del ámbito local. Sus discípulos son gente sin formación y bajos recursos económicos que trabajan diez horas diarias repartidas entre estudios de teoría escénica, entrenamiento físico, talleres de canto, partidos de fútbol, actuación y ensayos.

En cuanto al tratamiento espacial, la pobreza y el despojamiento son sus elementos cotidianos para privilegiar el trabajo actoral. Siempre coloca varios cubos de colores que pueden oficiar tanto de bus como de escritorio o de sala de un hospital.

Desde los comienzos recorren barrios, cantones, lugares de la urbe porteña y ámbitos rurales para conocer los potenciales personajes de sus textos. Realizan una verdadera investigación con los personajes del entorno que aporta el material para la escritura del texto.

Entonces, en 1977, estrenan *Guayaquil Superstar*. Actúan, entre otros, Azucena Mora, Sandra Pareja, Miriam Murillo, Oswaldo Segura, Henry Layana, Roosevelt Valencia, Isidro Murillo, Raúl Pinto, Giovanni Dávila, Medardo Goya, Augusto Enríquez y Mauro Guerrero.

El espectáculo deleitaba con ese retrato de la cotidianidad y de la idiosincrasia guayaquileña, pero desde el humor y con una fina ironía. Sus integrantes lo consideran como un homenaje al subdesarrollo, con algunas canciones de Rubén Blades y Willy Colón y la de *Los colectiveros* de Les Luthiers. Es una pieza emblemática que se ofrece por todo el país y capta generaciones de espectadores de los sectores altos, medios y bajos.

Christian Cabrera estudia, en una monografía inédita, los recursos estéticos de la micropoética actoral de El Juglar. Enumera los siguientes aportes sembrados por Ernesto Suárez en la ciudad de Guayaquil:

1. Formación de un nuevo intérprete que viva del teatro y para el teatro y que se comprometa en alma, corazón, mente, cuerpo y vida.
2. El actor busca la transformación a partir de la investigación y exposición de la realidad.
3. Prioridad del trabajo del actor para atrapar al espectador.
4. Elaboración de una metodología dinámica de trabajo actoral con conciencia social y compromiso político grupal.
5. Observación y documentación de los tipos de las poblaciones rurales y urbanas.
6. Desarrollo de la improvisación y la creación colectiva.

7. Preparación intensiva previa en estudios de teoría teatral, entrenamiento físico, ensayos, talleres de canto, actuación y partidos de fútbol.
8. Estructuración del desarrollo dramático en cuadros independientes que pueden ser representados en cualquier orden.
9. Textos con secuencias similares a una tira cómica, con inicio, desarrollo y final.
10. Mensaje claro para mostrar máscaras sociales, vicios, «mañas» que desmascaren y descubran la verdadera cara de la sociedad.
11. Introducción del color local a la escena porteña, personajes, lenguaje, temas propios de la idiosincrasia guayaca.
12. Regreso del público al teatro, con obras con un lenguaje sencillo, jocoso y crítico.
13. Unión de clases sociales en la sala, tanto «cholos» como «aniñados».
14. Posterior influencia en la televisión local, con la incursión de sus actores y en la formación de nuevas generaciones (Cf. Cabrera, 2010).

Por todo esto, puedo concluir que Ernesto Suárez en Mendoza, en Ecuador y en sus incursiones actuales del teatro comunitario plantea recursos actorales propios de una concepción lúdica del teatro que mediante el ejercicio de la risa deriva en la crítica social.

Características del actor del teatro comunitario en la Argentina, 1982-2013

Ahora bien, si avanzo en el tiempo encuentro la categoría de grupos de teatro comunitario. Estos se desarrollan a partir de 1982 y son generados por el regreso de la democracia, con Raúl Alfonsín en 1983 y el estallido social de diciembre del 2001, con la caída anticipada de Fernando de la Rúa motivada por las medidas económicas de Domingo Cavallo.

Este fenómeno que estalla en todo el país en los noventa se articula en redes nacionales y regionales de difusión y reflexión. Asimismo, ha sido abordado por los investigadores Lola Proaño Gómez, Marcela Bidegain, Marina Marianetti, Paola Quain, Diego Rosemberg, Claudio Pansera, con las publicaciones de Ediciones Artes Escénicas y Edith Scher en la Capital Federal. Asimismo, en Mendoza, Graciela González de Díaz Araujo y Paula San Martín realizan aportes desde una perspectiva local.⁸⁷

87 Rescato los aportes de Lola Proaño Gómez, en *Poéticas de globalización en el teatro Latinoamericano* (2007), Marcela Bidegain en «A propósito de la presentación del libro *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*» (2008) y en coautoría con Marina Marianetti, y Paola Quain en *Teatro Comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada* (2008), Edith Scher en *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad* (2010), Paula San Martín en «Recuperando la memoria de los barrios. Los grupos comunitarios en Mendoza» (2011) y Graciela González de Díaz Araujo en «Una fábrica recuperada con Ladrillos de Coraje. Una experiencia de teatro comunitario mendocino» (2010).

Nuevamente, resulta evidente la estrecha relación con el momento histórico en la que se advierte un amplio sentido político, pero desvinculado a los partidos oficiales. Si bien los grupos se independizan de los organismos estatales y a veces reciben escasos subsidios, su autoorganización es independiente para funcionar como espacios de resistencia y de rescate de la utopía. A la vez, se advierte en los espectáculos la presencia de un tono de firmeza y denuncia como instrumento central de protesta.⁸⁸

Desde una perspectiva social, Bidegain aporta un interesante enfoque y considera al teatro comunitario como un espacio opuesto a las desigualdades sociales resultante del neoliberalismo y alineado a la lucha por la identidad y la justicia.

Para ella, el producto artístico no es objeto de mera exhibición. Asimismo, destaca que esas propuestas escénicas localizadas en su territorio, parten de la historia oral o de la memoria de los habitantes del lugar con intención de modificar la conciencia política y recuperar la memoria del público, mediante la participación activa en un convivio semejante a un ritual fundacional.

Las proposiciones fundamentales residen en la creación de un espacio de inclusión y apertura y la conformación del grupo es totalmente diferente a la de un elenco que muestra sus productos en una sala en forma sistemática. Edith Scher lo distingue como «un teatro que se define por quienes lo integran» (2010: 63). Por eso, se trata de un actor que no frecuenta las salas, sino de *un actor vecino*, sin formación previa, respaldado por un director-animador social.

La confluencia de muchos antecedentes

Entre sus fuentes estéticas, Bidegain rescata como antecedentes las experiencias filodramáticas, las primeras formas del teatro anarquista, y el *agit prop* o teatro de agitación, con semejanzas con el denominado teatro popular y teatro de calle en el campo del teatro tosco de Peter Brook. Además, encuentro apropiaciones de procedimientos de Bertolt Brecht y aspectos de Boal estimulados por Paulo Freire procedentes de Brasil. Asimismo, agregó las vertientes del método de la creación colectiva latinoamericana, impulsadas por Enrique Buenaventura y Santiago García, acompañados por nuestros referentes ya mencionados.

Del teatro épico alemán se recupera la fragmentariedad en la estructura en cuadros o escenas, la figura del narrador, los cantables, las proyecciones, la técnica del *gestus* en la caracterización de los personajes genéricos y la intención de divertir y reflexionar, a la vez.

Por otra parte, Ricardo Talento encuentra elementos propios del denominado teatro tosco por Peter Brook en

los tipos genéricos, los apartes, las reflexiones tópicas, los chistes de alusión local, la utilización de los imprevistos, las canciones, los bailes, el ruido, las

88 La síntesis realizada pertenece a los contenidos desarrollado por Lola Proaño Gómez, en *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*, California, 2007, *Gestos*.

prótesis, los rellenos de goma espuma, los accesorios, peinados, y maquillaje saturado para caracterizar a cada personaje (Bidegain, 2008: 132).

Me parece que Augusto Boal merece un apartado especial por su vigencia actual en el teatro comunitario, tanto en la Capital Federal como en las provincias.⁸⁹ En las décadas del cincuenta al sesenta se expandieron las ideas de la pedagogía de la liberación de Paulo Freire en el campo educativo que se corresponden con el psicodrama de Jacob Levi Moreno y la elaboración de propuestas actorales del Teatro del Oprimido o teatro foro.

Su propuesta es pedagógica y desarrolla cuatro aspectos fundamentales: artístico, educativo, político social y terapéutico. Propone un aprendizaje colectivo entre actores y público para una transformación social del sujeto oprimido transformado en *espect-actor* —y a la vez, derriba la barrera entre los actores y un público por que el espectador actúa e interviene y recibe un impacto más violento y duradero.

El actor —motivado por la técnica de la emoción dialéctica— supera la memoria emotiva, valora el conflicto como fuente de teatralidad y cumple una función social y política para la concientización del espectador. Para ello, relaciona las ideas abstractas y trabaja de manera peculiar la emoción y la voluntad concreta, supera el psicologismo realista mediante la máscara, con el sistema *comodín* con diferentes funciones polivalentes para los actores del colectivo. Asimismo, sistematiza ejercicios físicos, juegos estéticos, técnicas de ejercicios de *desmecanización* y de desarrollo de la emoción para lograr la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales.

Para Catalina Artesi⁹⁰ el aporte fundamental consiste en la vinculación de la formación actoral tradicional realista stanislavskiana (Actors Studio) con métodos modernos propios de una ecléctica teoría dialéctica brechtiana de la actuación que experimenta e integra otros estilos. «A la vez exige un mayor compromiso con su entorno, una ética y una moral en su acción social transformadora» (Artesi, 2008: 303).

Entre las contribuciones más significativas se cuenta con el rescate de tradiciones latinoamericanas propias de pueblos originarios, las nuevas formas de teatro ensayo sin final determinado en el teatro periodístico, invisible, mito, foro, imagen, juicio, fotonovela, coexistencia de estilos teatralistas —melodrama,

89 En la actualidad Raúl Shalom imparte cursos para aplicar la metodología. Se trata de un taller vivencial. Plantea un conjunto de juegos, ejercicios y técnicas que promueven la actividad teatral como convergencia de diversas disciplinas artísticas, un instrumento eficaz para la comprensión y la búsqueda de soluciones a problemas sociales. Crea desde los talleres y el escenario una reflexión que conduzca a la acción fuera de los mismos. Se basa en propuestas de Paulo Freire, Bertolt Brecht y principalmente Augusto Boal en su Teatro del Oprimido. Asimismo, Ricardo Talento, en Calandracas, desarrolla talleres de reflexión con las técnicas del teatro foro. Actualmente se lo rescata en establecimientos educativos y en centros asistenciales en la labor comunitaria en las áreas de salud física y mental.

90 En su artículo citado en la bibliografía, Catalina Artesi revisa textos de Boal y de Abellán que sustentan los conceptos destacados.

circo y *vaudeville*—, la implementación de la técnica del *close-up* mediante la concentración de los actores en la interpretación, el rescate e introducción de coros de la tragedia griega (deuteragonista y antagonista) y la elaboración de espectáculos épicos musicales, con la creación de la *sambópera*.

Igualmente, comparte con los otros referentes estudiados la recuperación de las rutinas actorales de la *Commedia dell'Arte* y la de importantes figuras de canción. La rotación de los actores en los personajes, construidos de afuera hacia adentro, a partir de su relación con el otro, sirve para trasplantar al escenario las formas de hablar y de moverse reales de la calle e imitar la realidad visible y próxima. Además, adapta y nacionaliza el repertorio clásico extranjero y recupera el espacio circular y la escena despojada.

Características del actor vecino

Ahora podemos preguntarnos por las premisas que afloran en este hecho escénico tan particular, en el que el actor *amateur* pertenece a la comunidad y trabaja para la comunidad, con otros vecinos en una práctica grupal. El método utilizado responde a los principios básicos de la creación colectiva con miras a un espectáculo guiado, organizado y condensado por el director o los coordinadores y colaboradores. En la actualidad se fusionan diferentes disciplinas artísticas como el canto comunitario, las coreografías, las técnicas del *clown*, los elementos del circo, la murga, el *candombe*, la revista, el sainete. Los grupos se renuevan y cambian en forma permanente con la circulación de distintos integrantes.

Por lo tanto, el actor vecino:

1. no posee experiencia ni formación profesional previa,
2. desarrolla aspectos lúdicos y creatividad mediante las reglas del juego, la improvisación,
3. aporta al grupo su saber particular, trabaja a partir de su especificidad y revela su gracia en forma inocente,
4. recibe estímulos y motivaciones con fotos, anécdotas, imágenes, escritos, canciones populares, poemas,
5. trabaja sobre ejes de improvisación y sintetiza ideas o situaciones en un texto musicalizado o canción con temáticas vinculadas a su entorno,
6. pertenece a un conjunto actoral sin protagonistas individuales y conforma un grupo actoral como sujeto colectivo,
7. construye el personaje en bloque genérico sin trazado psicológico,
8. utiliza elementos teatralistas y manipula muñecos, danza y murga,
9. proyecta su cuerpo en diferentes espacios no convencionales,
10. convive con integrantes de diferentes edades y de diversas extracciones sociales,
11. modifica permanentemente el espectáculo,
12. trabaja en equipo para la puesta, resuelve la escenografía y el sonido y autogestiona los recursos,

13. ocupa nuevas funciones sociales y se compromete con el aporte de las soluciones,
14. asume, critica y testimonia las situaciones conflictivas de su medio ambiente,
15. participa de una práctica comunitaria en una microorganización social y política alternativa,
16. fortalece la valoración del propio yo mediante nuevos lazos sociales y solidarios y se reinserta socialmente en un grupo,
17. bautiza al grupo con un nombre referido al lugar de pertenencia que los nuclea,
18. realiza una proyección sociohistórica del grupo y recupera la identidad histórica y la territorialidad del propio barrio.⁹¹

El director es un coordinador que piensa en los receptores, capta las propuestas de los actores, las coordina y las estructura en núcleos, con una línea coherente en el mensaje alegórico, paródico y alejado del realismo. Los textos presentan una narrativa simple y transparente, desarrollada en escenas de fácil interpretación.

Conclusiones

He realizado un extenso recorrido por las micropoéticas actorales de grupos militantes y barriales argentinos y latinoamericanos desde 1970 al 1984 y he destacado el fenómeno de las interrelaciones, la irradiación y los efectos de algunos de nuestros productores en el teatro latinoamericano. María Escudero y Ernesto Suárez, en Ecuador, son referentes indiscutidos de la creación colectiva y coinciden con los colombianos Santiago García y Enrique Buenaventura y el brasileiro Augusto Boal. Todos ellos presentan sedimentos indiscutibles del actor del teatro comunitario con modalidades diferentes que sobreviven en la actualidad.

A modo de conclusiones rescato las características comunes del actor del teatro militante y del comunitario.

Estos directores y sus actores realizaban búsquedas estéticas sustentadas en la posibilidad de emitir mensajes más sensoriales que intelectuales y cambiar los paradigmas actorales. El principio rector de la puesta se centraba en la observación, la acentuación de la corporalidad y la inclusión de materiales diversos. Por esta razón privilegiaron la improvisación en pos del proceso de la creación colectiva que aportó nuevos textos performáticos o especies de guiones provisionales de factura épica. Además, nacionalizaron el repertorio clásico y los espectáculos incluyeron elementos musicales, pantomima, canciones, caricaturas

91 Ver las publicaciones de Marcela Bidegain «A propósito de la presentación del libro *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*» (2008: 112-146), y *Teatro Comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada* (2005: 30-37), en coautoría con Marina Marianetti y Paola Quain.

de personas reales y adaptación de letras de importantes figuras de la canción popular. Además, recuperaron procedimientos teatralistas propios del denominado teatro *tosco* con las rutinas actorales de la comedia del arte, la farsa, la escena callejera y circense.

Asimismo, abandonaron la propiedad privada de los personajes y rotaron a los actores en los papeles. Interpretaron desde afuera hacia adentro, a partir de su relación con el otro. Por esta razón, trasplantaron al escenario las formas de hablar y de moverse reales de la calle para mostrar la realidad visible y próxima.

Las nuevas formas de puesta se trasladaron a lugares no convencionales para relevar y revelar las problemáticas de determinadas comunidades y realizar una corta dramatización en pos de una reivindicación de este nuevo público perteneciente a sectores del pueblo.

Tanto ayer como hoy, estos procedimientos son similares y coinciden en la construcción de los espectáculos como espacios de utopía y de esperanza en un mundo mejor.

La diferencia radical se respalda en el tipo de actor. Aquellas puestas se realizaban con actores profesionales o con grupos sin experiencia para formar e integrar actores. Ahora se muestran los actores vecinos, sin militancia partidaria, siempre patrocinados por un director-actor formado que concreta una búsqueda estética.

En suma, rescato la similitud en la conformación de agrupaciones teatrales colectivas que combinan acciones políticas y escénicas con teatristas y no teatristas. Desde entonces, generaron distintos tipos de vínculos con los receptores y se suprimieron los límites entre artistas y el público de base, mediante la participación activa en la experiencia.

Todas las técnicas enunciadas devenidas de la creación colectiva y el cuerpo asumido del actor del teatro militante son las semillas del comunitario. En ambos se encuentra la actitud cultural de resistencia y presencia de un discurso para cambiar las desigualdades de la realidad para un espectador que no pertenece al circuito de las salas, sino a los sectores populares como sujeto colectivo de recepción. Y todo esto sucedió a lo largo de cuarenta años de historia argentina y tuve la suerte de verlo con mis propios ojos.

Bibliografía

- ARTESI, CATALINA JULIA. «El actor latinoamericano según Augusto Boal», en *Historia del actor*, JORGE DUBATTI, Coord. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2008: 295-303.
- BIDEGAIN, MARCELA. *Teatro comunitario. Resistencia y transformación social*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- «A propósito de la presentación del libro *Teatro comunitario: resistencia y transformación social*», en *Teatro Comparado. Poéticas, redes internacionales y recepción*, de NIDIA BURGOS Y MÁRCIA KILLMANN (compiladoras), Bahía Blanca: Editorial de la Universidad Nacional del Sur, 2008: 113-149.
- ; MARIANETTI, MARINA Y QUAIN, PAOLA. *Teatro comunitario. Vecinos al rescate de la memoria olvidada. Catalinas Sur, Patricios unidos de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén*. Buenos Aires: Ediciones Escénicas, 2008.
- CABRERA, CHRISTIAN. *Ernesto Suárez en Ecuador*. Monografía inédita, 2010.
- DUBATTI, JORGE. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Lomas de Zamora, 1995.
- *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*. Buenos Aires: Atuel, 1999.
- GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, GRACIELA. «Ernesto Suárez y el desarrollo de la creación colectiva en Mendoza», en *Ernesto Suárez. Lágrimas y risas. Vida y Obras de un Hombre de Teatro*, WALTER GAZZO. MENDOZA: Talleres Gráficos Corsino, 2013.
- «Una fábrica recuperada con *Ladrillos de Coraje*», *Huellas*, n.º 7, Facultad Artes y Diseño, Uncuyo, (2010: 127-136).
- «Historia del teatro en Mendoza. Segunda y Tercera Modernidad Teatral», en *Historia de teatro argentino en las provincias*, vol. II, PELLETIERI, OSVALDO Y BURGOS (compiladoras), NIDIA. Buenos Aires: Galerna, Inteatro, 2007.
- «De las utopías en el teatro setentista», *Huellas*, n.º 3, Facultad Artes y Diseño, Uncuyo, (2003: 157-161).
- «Mendoza. La tradición, la militancia y las búsquedas» y «Nuevas búsquedas de fin de siglo», en *Escenas interiores. Teatro argentino*, TAHAN, HALIMA (compiladora). Buenos Aires: Artes del Sur/Inteatro, 2000.
- El Bermejo. «Ladrillos de Coraje», en *Teatro comunitario argentino*, ROSENBERG, DIEGO (compilador). Buenos Aires: Emergentes editorial, 2009.
- PANSERA, CLAUDIO. *Arte Social y arte comunitario*. Buenos Aires: Ediciones Artes Escénicas, 2009.
- PAVIS, PATRICE. *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Editorial Paidós, 1980.
- PELLETTIERI, OSVALDO. *Historia de teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, vol. V. Buenos Aires: Galerna, 2001.
- PROAÑO GÓMEZ, LOLA. *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano*. California: Gestos, 2007.
- RIZK, BEATRIZ J. *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Biblioteca de Historia del Teatro Occidental, Atuel, 2008.
- ROSENBERG, DIEGO. «El poder de la acción», en *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes Editorial, 2009.
- SAN MARTÍN, PAULA. «Recuperando la memoria de los barrios: Los grupos de Teatro Comunitario en Mendoza», *Huellas*, n.º 8, Facultad Artes y Diseño, UNCuyo (2011: 77-86).
- SCHER, EDITH. *Teatro de vecinos de la comunidad para la comunidad*. Buenos Aires: Inteatro, 2011.
- VERZERO, LORENA. «El cuerpo politizado: tendencias actorales en el teatro militante», en *Historia del actor II. Del ritual dionisiaco a Tadeusz Kantor*, JORGE DUBATTI, Coord. Buenos Aires: Colihue Teatro, 2009: 445-464.
- ZAYAS DE LIMA, PERLA. *Carlos Somigliana. Teatro Histórico-Teatro Político*. Buenos Aires: Fray Mocho, 1995.

Los autores

ANA LAURA BARRIOS (Montevideo, 1979). Licenciada en comunicación periodística y estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la FHCE (Udelar). Crítica teatral del semanario *Brecha* y jurado de los Premios Florencio otorgados por la ACTU. Ha publicado artículos sobre teatro en diversos medios como la revista *Dossier*, la revista digital *Telón de fondo* y el suplemento «Vayven» del diario *El Observador*. Contacto: analaurabarríos@hotmail.com

LUCÍA BRUZZONI GIOVANELLI (Canelones, 1960). Profesora de Literatura egresada del IPA y estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la FHCE (Udelar). Docente de Teoría Literaria y Literatura Iberoamericana en cursos del CFE (ANEP). Ha participado varias veces como ponente en el Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo. Contacto: lucibru@hotmail.com

ANABELLA CALISTO (Madrid, 1977). Licenciada en Artes Escénicas egresada de la EMAD, actriz y docente de lengua inglesa en el IPA. En el año 2006 viaja al Brasil con una beca de estudio e investigación teatral junto al grupo Galpao participando en la obra *Quando o peixe salta*, premio mejor obra y dirección teatral en Minas Gerais. En el año 2007 viaja a Río de Janeiro para participar de estudios junto a Augusto Boal y su teatro social. Trabaja como *clown* en hospitales de Montevideo junto al grupo SaludArte en el programa *Jarabe de Risa*. Se desempeña como parte de la Red de Teatro del Oprimido en Uruguay y cursa la Maestría en Teoría e Historia del Teatro de la FHCE (Udelar).

PEDRO CELEDÓN (Santiago de Chile, 1956). Doctor en Historia de Arte Contemporáneo egresado de la UCM. Actualmente es profesor titular de grado y posgrado en la PUC. Dicta las cátedras de Problemas del arte actual y Arte en el espacio público. Ha colaborado con Théâtre du Soleil, Teatro del Silencio, Royal de Luxe, Els Comediants y Teatrocinema (Ex La Troppa). Ha publicado artículos sobre teatro y artes visuales en Bélgica, Francia, México, Cuba, Chile. Contacto: pceledon@gmail.com

JUAN ESTRADES PONS (Montevideo, 1982). Profesor de Literatura egresado del IPA, Licenciado en Filología Hispánica (Ministerio de Educación y Ciencia de Madrid), Especialista en Política y Gestión de la Educación (Claeh), Especialista en Dirección de Educación Secundaria y de Educación de Adultos (IMS) y Maestrando en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la FHCE (Udelar). Actualmente sin cursos a cargo, director del Liceo 34 de adultos (CES). Coorganizador de las últimas dos ediciones del Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo y ponente del Coloquio en los años 2011, 2012 y 2013. Contacto: estrades@adinet.com.uy

ROSANA FERREIRA BARTHABURU (Montevideo, 1974). Actriz, docente y directora de teatro. Egresada de la EMAD y estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la FHCE (Udelar). Ponente en el IX Coloquio Internacional de Teatro, año 2013. Contacto: rosana_f@hotmail.com

NÉSTOR GANDUGLIA (Montevideo, 1959). Psicólogo, psicólogo social y maestrando en Educación Popular de la MFAL. Profesor adjunto en Ciencias de la Comunicación (Udelar) (1994-2000). Director de Signo, Centro Interdisciplinario desde 1999 y del Foro Latinoamericano Memoria e identidad desde 2004. Profesor titular de la MFAL desde 1990. Entre 2006 y 2012 dirigió el proyecto *Desarrollo culturalmente sostenible para América Latina* con apoyo de AECID y Unesco en seis países. Ha desarrollado seminarios en diversas universidades de América y Europa. Ha publicado varios libros sobre Cultura y Desarrollo, Tradición Oral y otras temáticas vinculadas a las culturas populares, además de múltiples artículos. Contacto: nestorganduglia@gmail.com

CRISTINA GONZÁLEZ LAGO (Montevideo, 1957). Arquitecta, escenógrafa y estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la FHUCE (Udelar). Contacto: crigl@adinet.com.uy.

LUCÍA ANDREA MORETT (Ciudad de México, 1981). Licenciada en Literatura Dramática y Teatro por la UNAM y estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la FHCE (Udelar). Se ha desempeñado como docente de teatro en la Secretaría de Cultura del Distrito Federal (México). Actualmente es profesora de Expresión Corporal en la UM e imparte talleres para el MEC.

LOLA PROAÑO GÓMEZ es profesora emérita de Pasadena City College, Doctorado en Teatro Latinoamericano en la UCI, Master en Filosofía en la UCLA y Doctora en Filosofía en la PUCE. Algunas de sus publicaciones son *Poética, política y ruptura. Argentina 1966-73* (Argentina, 2002); *Antología de Teatro Ecuatoriano de fin de siglo* (Ecuador, 2003); *Poéticas de la globalización en el teatro latinoamericano* (Estados Unidos, 2007) y *Estética comunitaria. Miradas desde la filosofía y la política* (Buenos Aires, 2013). Ha editado *Antología de teatro latinoamericano: 1950-2007* (3 vol.) (Argentina, 2010); *Traviesas de paz y campos de batalla* (España, 2004); *Espacios de representación* (España, 2006); *Tramoya*, n.º 109 (selección y prólogo de teatro ecuatoriano) (México, 2011) y *Dramaturgia* (Perú, 2012).

PAULA SIMONETTI (Montevideo, 1989). Licenciada en Letras opción Investigación de la FHUCE (Udelar). Estudiante avanzada del posgrado en Gestión Cultural (Udelar). Actualmente se desempeña como coordinadora del espacio cultural Urbano (DNC-MEC). Es poeta, y ha realizado diversas lecturas en coloquios, ciclos, festivales y encuentros tanto a nivel nacional como internacional. Es impulsora de la red de cultura viva comunitaria en Uruguay.

GUSTAVO REMEDI (Montevideo, 1962). Obtuvo una Maestría (1989) y un Doctorado (1993) en Literatura Hispanoamericana y Estudios Comparados de Sociedades y Discursos en la Universidad de Minnesota, Minneapolis. Entre 1994 y 2011 se desempeñó como profesor de Literatura y Estudios Hispánicos en Trinity College, Conn. Es autor de *Murgas: El teatro de los tablados. Crítica de la cultura nacional desde las prácticas culturales de las clases populares* (1996); *Escenas de la vida cotidiana 1910-1930. El nacimiento de la sociedad de masas* (2009), con Daniela Bouret; *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo contemporáneo e histórica reciente* (2009), compilación coeditada con Roger Mirza; *Vista desde el Norte: Sinopsis de los estudios latinoamericanos en Estados Unidos hasta la década de 1980* (2011); la compilación *Horizontes y trayectorias críticas. Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos* (2015); además de numerosos artículos y ensayos en revistas y libros

de crítica literaria y cultural. En 2009 ingresa al SNI, Nivel II. Actualmente es profesor titular del Departamento de Teoría y Metodología Literarias del Instituto de Letras y de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos y opción Historia y Teoría del Teatro de la FHCE (Udelar). Contacto: gremedi2@gmail.com

MARÍA NOEL TENAGLIA (Dolores, 1985). Profesora de Literatura egresada del IPA. Estudiante de la Maestría en Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana. Estudiante avanzada de la Licenciatura en Letras y de la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo de la FHUCE (Udelar). Docente de Lengua y Literatura en lengua española en el Lycée M. M. Fourcade, Gardanne-Marseille, Francia (2011-2012). Desde 2008 participa en el grupo de investigación sobre el teatro dirigido por Roger Mirzay ha participado como expositora en varios congresos tanto en Buenos Aires como en Montevideo. Ha publicado artículos sobre teatro uruguayo e historia reciente y sobre teatralidades contemporáneas en Uruguay. Desde el año 2008 coorganiza el Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo. Becaria CMIRA para realizar parte de sus estudios de maestría en la Université Grenoble III, Francia. Contacto: marianoeltenaglia@hotmail.com

LORENA VERZERO es investigadora del Conicet (Argentina). Doctora en Historia y Teoría de las Artes de la UBA; Magíster en Humanidades de la Universidad Carlos III de Madrid; Licenciada y Profesora en Letras de la UBA. Se especializa en las relaciones entre prácticas escénicas, memoria y movimientos políticos y sociales en la historia reciente. Integra diversos proyectos de investigación. Es profesora titular de la materia Semiología en UBA XXI y directora de la revista *Afuera. Estudios de Crítica Cultural* (<www.revistaafuera.com>). Recientemente publicó *Teatro militante: Radicalización artística y política en los años 70* (Biblos, 2013).

GRACIELA GONZÁLEZ DE DÍAZ ARAUJO, Licenciada en Literatura y Magíster en Arte Latinoamericano es investigadora y docente de las cátedras «Análisis del Hecho Teatral» e «Historia de la cultura y el teatro Argentinos I» en las Carreras de Artes del Espectáculo de la Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo. Ha sido Miembro del Consejo Asesor del Instituto Nacional del Teatro (2004 a 2006) y Presidenta del II Congreso Internacional de Teatro Comparado (2006). Sus últimas publicaciones son: «Una mirada distanciada de las técnicas actorales de Bertolt Brecht», «El fin de los reclamos femeninos...legitimidad y polifonía de voces dramaturgicas argentinas», «El actor del teatro indígena precolombino», «Una fábrica recuperada con Ladrillos de Coraje. Experiencia de teatro comunitario mendocino», «El actor del teatro militante de los '70 en Argentina y Latinoamérica Semillas del teatro comunitario actual» y «La obra de Fernando Lorenzo, un hombre de Teatro».

Las distintas experiencias que denominamos «teatro fuera de los teatros» y que aquí hemos tomado como en nuestro objeto de estudio nos presentan una serie de desafíos. Por un lado, nos obligan a desarrollar una sensibilidad y una actitud nuevas, para lanzarnos a investigar, reconocer y analizar lo que acontece *fuera* del teatro establecido: en la periferia del sistema teatral, en la frontera y en el afuera de los conceptos y las definiciones mediante los que se demarcan y excluyen agentes, territorios y formas. También nos invitan a desarrollar, lógicamente, nuevas formas de acercamiento, criterios y categorías analíticas, interpretativas, valorativas. Aparte de dejar en claro la vitalidad de esta forma de expresión a la que recurren múltiples actores sociales en circunstancias disímiles, esta colección también nos enseña que en la medida que cada situación impone sus condiciones y retos, el teatro fuera de los teatros deviene un espacio de experimentación, de enriquecimiento técnico y formal, y de la mano de una efectiva socialización y apropiación, el teatro resplandece y se reinventa.

