



Maestría en Ciencias Humanas

Opción Historia y Teoría del Teatro

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Universidad de la República

Tesis para defender el título de Maestría en Historia y Teoría del Teatro

TÍTULO: Intervenciones urbanas y (re)construcción del espacio público: El teatro callejero en Montevideo de posdictadura.

Maestranda: Ana Laura Barrios

CI: 2.979.797-9

Director de Tesis: Gustavo Remedi

Coordinador de Maestría: Roger Mirza

Montevideo, 2018

Aval del Director de Tesis

Montevideo, 25 de abril de 2018.

Estimados miembros de la comisión académica de posgrados,

Me dirijo a Uds. para informarles que la tesis: “Intervenciones urbanas y (re)construcción del espacio público: El teatro callejero en Montevideo de posdictadura.” de la estudiante Ana Laura Barrios está en condiciones de ser presentada para su defensa.

Sin otro particular, saluda atentamente

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'G. Remedi', with a horizontal line underneath.

Dr. Gustavo Remedi

Prof. Titular, Depto de Teoría Literaria

Maestría en Ciencias Humanas, Opción Historia y Teoría del Teatro

Dedicatoria

Para Mila y Germán por ser mis motores y siempre confiar en mí, y para Gustavo cuya insistencia y apoyo permitieron que este trabajo llegue a su fin.

Tabla de contenidos

1. Resumen	5
2. Introducción	7
3. Definición de teatro callejero. Discusión del concepto.	13
3.1. Características y especificidades del teatro callejero.	17
3.2. El Espacio público como ámbito escénico	19
4. Antecedentes. De la barbarie a la civilización: el Carnaval y el Teatro Barrial. ...	24
4.1. Teatro Barrial: El escenario callejero como expresión de militancia.	28
5. El teatro callejero en Montevideo: estudios de caso.	32
5.1. Teatro Sincueva (1982-1985): Un regreso a la reunión pública.	33
5.1.1 Al rescate de los géneros populares: el sainete criollo y el género gauchesco.	43
5.2. Proyecto Feria (2002): Al amparo de un circuito institucional.	49
5.2.1 La negociación con el espacio-feria	53
5.2.2 El espacio-feria: un ámbito escénico marginal.	56
5.2.3 De la ruptura a la falta de continuidad.	60
5.3. Fernando Toja (2002): La dramaturgia urbana como forma de supervivencia. ...	62
5.3.1 De la calle a la sala.	66
5.4. Ubú Rey (2005): Un recorrido hacia un espectáculo callejero de grandes dimensiones.	68
5.4.1 Ubú Rey: bajo el ala de la institución.	73
5.5. Tejanos (2006): Teatro de los vecinos para los vecinos.	80
5.5.1 El teatro comunitario: la toma de la calle como un regreso a los barrios.	87
6. Discusión	92
7. Conclusiones	94
8. Bibliografía	101
9. Anexos	106

1. Resumen

Esta tesis se centra en el estudio del teatro callejero en la ciudad de Montevideo. A lo largo de la investigación se analizarán cinco puestas que reflejan diferentes modalidades, a partir de las cuales se pondrá en diálogo y se problematizará las definiciones clásicas y establecidas de este tipo de teatro. Las puestas estudiadas incluyen el trabajo del grupo Teatro Sincueva (TSC-1982), *Proyecto Feria* (PF-2002) de Mariana Percovich, *Escena Pasajera* (EP-2002) de Fernando Toja, *Ubú Rey* (UR-2005) y *Tejanos* (2006) dirigidas por Enrique Permuy.

El análisis de estos casos se enmarca temporalmente en el período posdictadura, entendiendo que el uso social, cultural y político de la calle sufrió transformaciones relevantes durante este momento histórico. Durante la dictadura existió una estricta censura y prohibición de todo tipo de reunión en el ámbito público, situación que cambió al culminar esta con claras aperturas del uso de los espacios privados hacia los públicos. La tesis indagará acerca de este fenómeno de cambio en los usos de los espacios públicos en la posdictadura centrandose su mirada en lo que aconteció con la expresión teatral callejera como manifestación cultural durante este período.

Palabras clave: Teatro callejero, espacio público, posdictadura.

Summary

This thesis focuses on the study of street theater in the city of Montevideo. Throughout the investigation, five case studies will be analyzed illustrating different modalities after which the classical and established definitions of this type of theater will be discussed and problematized. The cases studied include the work of the Teatro Sincueva group (TSC-1982), *Feria Project* (PF-2002) by Mariana Percovich, *Escena Pasajera* (EP-2002) by Fernando Toja, *Ubú Rey* (UR-2005) and *Tejanos* (2006) directed by Enrique Permuy.

The analysis of these cases is temporarily framed in the post-dictatorship period, understanding that the social, cultural and political use of the street underwent relevant transformations during this historical moment. During the dictatorship there was a strict censorship and prohibition of all types of meetings in the public sphere, a situation that changed at the end of the period, with clear openings of the use of private spaces towards the public. The thesis also inquires on the phenomenon of the change of the uses of public spaces in the post-dictatorship, focusing on what happened with street theatrical expression as a cultural manifestation.

Keywords: Street theater, public space, post-dictatorship.

2. Introducción

Esta tesis surge de mi interés por investigar acerca de la situación del teatro callejero en Montevideo y las formas de uso de los espacios públicos como espacios teatrales en la ciudad. Específicamente acoto este estudio a los años de transición hacia la democracia y los años posteriores a la dictadura, cuando el espacio público de la ciudad recuperó sus libertades antes censuradas por el régimen. En este sentido me propongo investigar las propuestas de teatro callejero que afloraron en este contexto histórico con el fin de observar el papel que ocupó el teatro en este proceso de re(construcción) del espacio público. Algunas de las preguntas iniciales que guían este trabajo son ¿Cómo han sido intervenidos los espacios urbanos por el teatro en el período posdictadura? ¿Contribuyó el teatro callejero a la re(construcción) del espacio público en el período de apertura a la democracia? ¿Se generó en Montevideo un movimiento de teatro callejero similar al ocurrido en Argentina o Brasil en ese contexto histórico?

Montevideo cuenta con dos países vecinos, Brasil y Argentina, con una larga trayectoria de teatro callejero, tradición conformada por una diversidad de grupos, redes y asociaciones que tienden a institucionalizar esta modalidad de teatro. Ambos países vivieron procesos históricos similares a los de Uruguay con gran desarrollo de las expresiones de teatro callejero en la reconstrucción democrática. El investigador André Carreira, quien trabajó en ambos países, ha investigado ampliamente y documentado estas experiencias, editando publicaciones y un sinnúmero de artículos al respecto. Sus planteos teóricos han sido inspiración importante para esta investigación y conforman parte del marco teórico de esta tesis por su solvencia académica y la cercanía de lo vivido.

La investigadora brasileña Evelise Mendes expresó en el marco del VIII Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo (2012) que es motivo de preocupación que existan ciudades con pocas expresiones de teatro callejero. Esa afirmación fue el puntapié para comenzar a preguntarme qué ocurre en Montevideo con respecto a esta modalidad de teatro.

En un primer acercamiento se puede observar que existe muy poco registro, análisis e investigación sobre el teatro callejero en Uruguay por lo que esta tesis busca ser un nuevo aporte a los registros sobre esta temática. Ello me impulsó a profundizar sobre las características del teatro callejero que surgió en Montevideo una vez culminada la restricción sobre los espacios públicos que gestó la dictadura, y a indagar sobre sus objetivos centrando el eje de análisis en el uso del espacio público como espacio escénico.

Es ineludible entonces, observar y analizar qué sucedió en Uruguay en este período, más precisamente en Montevideo -ciudad de una amplia tradición teatral- para reflexionar sobre el rol del teatro callejero como estrategia de construcción de esfera pública y de esfera pública “popular”, luego del fenómeno de “vaciamiento” de sentidos ocurrido en el espacio público por las prohibiciones y represión del régimen dictatorial. El período de estudio abarca los años cercanos y posteriores al restablecimiento democrático y engloba el fenómeno estudiado por varios autores como “la apertura”, así como también el movimiento conocido como “ochentismo” (Delacoste:2015), analiza la fermental década del ‘90 y llega hasta el 2000. Existen estudios amplios y detallados sobre el lugar que ocupó el teatro durante la dictadura (Recordemos *La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia* de Roger Mirza, 2007) y también varios estudios sobre la contracultura de la década de los ‘80 y el desarrollo de la cultura en la posdictadura¹, a nivel musical principalmente (movimiento del rock y del punk), pero existen escasos registros sobre el movimiento teatral en este contexto tan fermental.

Luego de un relevamiento teórico inicial me encuentro con una escasa producción de estudios teatrales nacionales y registros acerca de las expresiones de teatro callejero en Montevideo. Ante este estado de situación surge el cuestionamiento sobre si existe poca producción de esta modalidad de teatro o si nuestra mirada sobre la creación teatral está sesgada hacia la producción institucional ligada al teatro de sala. Estas cuestiones serán profundizadas con los propios protagonistas del hecho teatral investigados para problematizar el concepto

¹ El término posdictadura se toma como una periodización flexible que engloba los años de transición hacia la apertura democrática incorporando las ideas del investigador argentino Jorge Dubatti que entiende la posdictadura en el contexto democrático como “continuidad y como trauma”(Dubatti, 2011)

naturalizado de “teatro” y de nuestro “sistema teatral”, intentando ampliar la mirada hacia otras formas de expresión teatral que ocurren por fuera de los teatros. Cabe dialogar aquí con los conceptos trabajados por Juan Villegas acerca de un “discurso crítico marginal” y de un “teatro marginal” dentro del sistema que convive mientras lucha con un discurso crítico hegemónico que corresponde a la práctica discursiva del poder cultural dominante vinculado a los sectores cultos y con orientación europeizante (Villegas: 1984) Esos discursos hegemónicos sean tal vez un problema de base al intentar cuestionar los alcances de nuestro sistema teatral nacional ya que consideran a los discursos marginales como inferiores o de menor relevancia y limitan así su desarrollo.

Para ampliar esta problematización incorporaré los conceptos ampliamente trabajados por Gustavo Remedi quien desarrolla la idea de una “escena ubicua” y propone ampliar el sistema teatral nacional a través de las nuevas formas de teatralidad popular de las que forman parte las nuevas formas de movilización social y política, las diversas formas de intervención en el espacio urbano y otras formas actualizadas de las antiguas tradiciones dramáticas populares (Remedi:2005) Significa por tanto un desafío importante en esta investigación intentar delinear un mapa de las expresiones de teatro callejero en el período posdictadura que haga visible a través del discurso crítico esta forma de teatro y que contribuya a la propuesta de ampliar la noción de sistema teatral instalada, ya planteada por los autores antes citados. Esta investigación se suma a la reflexión desarrollada en la publicación *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (2015) cuyo editor es Remedi, libro que recopila varios artículos sobre teatralidades por fuera de la sala y que se plantea volcar argumentos para una re-conceptualización del campo del teatro y el estudio crítico de otras teatralidades.

Representa también aquí un desafío lograr construir teoría y marco conceptual acerca del teatro callejero como modalidad específica de teatro. Por ello para comenzar a acercarse al tema propongo en el primer capítulo una discusión del concepto de teatro callejero, puesto en cuestión en la bibliografía estudiada. En una época en la que las categorías absolutas tienden a desaparecer y se instala el concepto de lo liminal o fronterizo es importante no perder de vista

este nuevo paradigma conceptual desde el qué posicionarse para investigar. Debido a que muchas expresiones fronterizas se engloban dentro del concepto de teatro callejero, me propongo delimitar las características que se tomarán en cuenta en este estudio para seleccionar las obras que serán abordadas para el análisis. Realizo un recorrido teórico por las discusiones ya planteadas intentando aportar la propia mirada sobre el tema.

En este recorrido se visualizarán las diferentes modalidades del teatro callejero en sus coincidencias y diferencias (por ejemplo: teatro sobre el ómnibus, teatro comunitario, teatro callejero de grandes dimensiones) para trasladarlas al posterior análisis de casos, registrando y comprendiendo la complejidad de este lenguaje teatral. Es indispensable en esta investigación estudiar y analizar la relación del teatro y la ciudad, desde un punto de vista histórico, para comprender la contextualización elegida que lo acota al período posdictadura entendiendo al teatro como una práctica social. Esta elección no es fortuita, sino que responde a un interés por investigar qué sucedió a nivel teatral con esta apertura democrática, también tomando en cuenta el peso simbólico de las experiencias de los grupos con actividad en los países limítrofes.

Indagando acerca de la historia del vínculo entre el teatro y el espacio público en Montevideo se tomará como antecedente importante las experiencias de teatro barrial, ampliamente estudiadas por Néstor Ganduglia, quien además de investigar ha participado activamente de estas expresiones. Del mismo modo no se puede dejar de lado el peso como expresión popular y barrial que posee el Carnaval en nuestro país, también entendido como un arte escénico, que se desarrolla al aire libre y muchas veces en modalidad callejera. Sin pretender hacer un abordaje exhaustivo ni desviar la atención de esta investigación, este gran fenómeno cultural será tomado en cuenta a la hora de analizar el estado de situación del desarrollo del teatro callejero en Montevideo.

Observando la globalidad en el período estudiado, pero sin pretender conformar un mapa exacto de las expresiones de teatro callejero sucedidas (lo que excedería a esta investigación) se tomarán cinco casos para relevar, registrar y analizar en profundidad. Las puestas elegidas para investigar aportan diversidad en sus modalidades de producción, abarcan los 20 años del

período estudiado y permiten en su análisis arrojar conclusiones sobre el tema. Las puestas seleccionadas para su estudio son; la experiencia del grupo de *Teatro Sincueva* y su intervención en el callejón de la Universidad (1982-1985), *Proyecto Feria* dirigida por Mariana Percovich realizada en varias ferias vecinales (2002), el monólogo *Teatro pasajero* intervención de Fernando Toja en los ómnibus (2002), *Ubú Rey* de Alfred Jarry versión dirigida por Enrique Permuy en la explanada del Teatro Solís (2005) y *Tejanos* también dirigida por Enrique Permuy, puesta de teatro comunitario realizada en una calle del barrio La Teja (2006) Su abordaje, registro y análisis nos permiten tener un panorama de lo sucedido en este período durante las distintas décadas analizadas y poder arrojar una mirada o un intento de conclusiones acerca del desarrollo del teatro callejero en Montevideo en el período posdictadura y su rol en la re(construcción)del espacio público.

Para el estudio de cada caso me basaré en los registros fílmicos encontrados de algunas puestas (como en el caso de *Teatro Sincueva*, *Proyecto Feria* y *Ubú Rey*), fotografías, textos, relevamiento de prensa y estudios críticos previos que serán presentados en el cuerpo del texto y aportados como anexos. En todos los casos apelaré a la entrevista en profundidad con los directores y protagonistas como aporte en la reconstrucción histórica de cada caso. Me interesa analizar cuáles fueron las motivaciones que llevaron a desarrollar estas puestas tomando en cuenta su contexto social y artístico, indagar sobre las obras o repertorio en cada propuesta, analizar la poética utilizada y las influencias en la dramaturgia y el lenguaje desarrollado, cómo se conformó el vínculo con los espacios urbanos intervenidos, profundizar en los recursos utilizados, la recepción y el vínculo con el público y observar los logros de cada puesta así como su continuidad en el tiempo.

Es también un objetivo de esta investigación resumir y capitalizar los antecedentes teóricos internacionales, regionales y nacionales con respecto al tema estudiado, dialogando con los conceptos teóricos que aporten a este estudio. En este sentido me apoyaré en las ideas desarrolladas por André Carreira y su visión de "la ciudad como texto dramaturgico" así como la modalidad de teatro callejero entendido como "teatro de invasión"; los conceptos trabajados por Néstor Ganduglia en torno al antecedente del Teatro Barrial y sus vínculos con el espacio

callejero; los estudios de Araceli Arreche en torno a la teatralidad callejera y el trabajo del actor; las teorías de Ileana Diéguez sobre la liminalidad y los conceptos trabajados por Gustavo Remedi sobre las modalidades del teatro fuera del teatro y la posibilidad de ampliar la noción del sistema teatral nacional.

3. Definición de teatro callejero. Discusión del concepto.

En su diccionario de teatro el teórico francés Patrice Pavis define al teatro de calle como:

Teatro que se presenta en lugares exteriores a los edificios tradicionales: calles, plazas, mercados, estaciones de metro, universidades, etc. La voluntad de abandonar el recinto teatral responde a un deseo de contactar con un público que no suele ir al teatro, de ejercer una acción sociopolítica directa, de aliar la animación cultural con la manifestación social, y de inscribirse en un espacio urbano a medio camino entre la provocación y la convivencia. (Pavis, 1998: 443-444)

En una primera delimitación del concepto Pavis hace referencia al espacio en que se desarrolla la representación entendiendo al teatro callejero como aquel que se presenta fuera del edificio tradicional del teatro, es decir, fuera de las salas. Pavis señala también la condición rupturista de este tipo de teatro que se inscribe en un espacio urbano "entre la provocación y la convivencia".

El profesor y director brasileño 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. (Carreira, 2003: 28)

Tomaré como pilares para esta investigación la línea de precisiones que Carreira aporta a las definiciones tradicionales de teatro callejero, ya que su mirada aúna 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 que guíe esta tesis sería: 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.

Continuando en su línea de investigación Carreira introduce el concepto de '*teatro de invasión*'. Refiere específicamente a prácticas invasoras cuando describe aquel teatro callejero que aborda el espacio de la ciudad no como escenografía sino como dramaturgia. Para Carreira la ciudad y sus flujos conforman una base dramática. Esa base dramática se compone no solo por la arquitectura y la organización urbana sino por las dinámicas sociales y culturales de la ciudad. Carreira hace referencia a un uso espectacular de la calle o, dicho de otro modo, habla de la ciudad como espacio del espectáculo. Al incorporar la noción de dramaturgia del espacio distingue dentro de las expresiones de teatro callejero aquellas que incorporan los flujos de la calle (entendidos como lenguaje) al funcionamiento de la escena de aquellos espectáculos que no. En este sentido afirma:

Es interesante pensar las formas del teatro de calle en cuanto “hablas de resistencia” que ocupan el espacio urbano proponiendo siempre resignificaciones de los sentidos de la calle, por lo tanto, interfiriendo en los sentidos de la ciudad, en el flujo y en la lógica de la espectacularización de la vida.” (Carreira, 2009: 29-44)

Para Carreira el teatro callejero siempre implica una ruptura de lo cotidiano en el espacio abierto de la ciudad. Para el autor el teatro callejero es un habla que irrumpe en el espacio vivencial de las calles. De aquí se desprende otra característica que delimita el concepto: su modalidad de irrupción. A partir de esta característica conviene distinguir para ir enmarcando esta investigación otras modalidades de teatro que muchas veces se confunden con el teatro callejero como son el denominado teatro comunitario, el teatro al aire libre y el teatro en espacios no convencionales.

El teatro comunitario es aquel creado de forma colectiva por un grupo de actores *amateurs* que se conforma por vecinos de un barrio. Su objetivo es rescatar la memoria del

barrio en el que viven en sus representaciones. Muchas veces sus puestas se desarrollan, al igual que en el teatro callejero, en espacios públicos abiertos como calles y plazas. Es que la primera influencia del teatro comunitario es el teatro callejero. La investigadora argentina Marcela Bidegain describe este aspecto de la práctica:

La práctica teatral de Teatro Comunitario se desarrolla con vecinos de una comunidad particular que cuentan una historia basada en sus propias experiencias y en la historia de su propia comunidad. Promueve el desarrollo de las artes, la cultura y la participación popular a nivel barrial (...) La gente de los mismos barrios y comunidades se convierten en el foco real de los espectáculos porque los temas que se desarrollan están relacionados con su propia identidad y su propia historia. (Bidegain, 2011)

En Montevideo el grupo Tejanos dirigido por Enrique Permy realizó una puesta en escena también titulada *Tejanos* (2006) que por la modalidad de intervención del espacio urbano se considera para este estudio como una expresión de teatro callejero. La distinción entre uno y otro es que el teatro comunitario no necesariamente tiene como principal objetivo experimentar con lenguajes teatrales netamente callejeros. Es un teatro concebido de y para la comunidad y por ello su objetivo es la creación colectiva, sus puestas pueden ser callejeras o no. La elección del espacio de la representación se vincula a la territorialidad asociada a la pertenencia barrial, por ello este tipo de teatro muchas veces se expresa como teatro callejero al realizar sus puestas en espacios abiertos e integradores. Pero no siempre es el caso. Por ejemplo, el grupo argentino *Catalinas Sur*, dirigido por Adhemar Bianchi comenzó en 1983 con puestas netamente callejeras (a las que llamaban "fiestas teatrales") y luego adquirió un galpón en el barrio La Boca en el que realizan actualmente la mayoría de sus puestas. Acerca de sus inicios callejeros en el contexto de postdictadura el investigador Diego Rosemberg recuerda:

(...) no es casual que la primera actividad del grupo de teatro comunitario Catalinas Sur haya sido una fiesta barrial con choricada en la plaza Malvinas Argentinas: eran tiempos de celebración y de reencuentros en la calle; faltaba poco para el regreso a la vida democrática. (Rosemberg, 2009)

El teatro en espacios no convencionales suele realizarse fuera de las salas teatrales, en espacios diversos, y muchas veces incorpora espacios al aire libre sin adquirir necesariamente

las características del teatro callejero. Es decir, muchas veces el espacio no convencional es un sitio al aire libre pero intervenido de modo de no irrumpir en ningún flujo ciudadano sino de convertirlo en un “espacio otro”, definido para la representación. Un ejemplo de ello es la puesta que realizó Mariana Percovich en la Estación de Trenes de Colón *Destino de dos cosas o de tres* (1996). Esta puesta es un ejemplo de teatro al aire libre que no necesariamente adquiere las características mencionadas del teatro callejero. En esta modalidad el espectador sabe previamente que asistirá a una representación, es conducido generalmente a ella y paga una entrada para poder participar en la función. El espacio, si bien es al aire libre, está delimitado y cerrado únicamente para quienes participarán voluntariamente de la representación. Este tipo de montaje teatral es llevado a cabo en la actualidad por el director Alberto Sejas quien realizó en 2013 *La Kermesse de Pan* en La Tierrita (Luis Batlle Berres 5056 y Cañas), espacio al aire libre pero cerrado al transeúnte ocasional, al que se conducía al público desde un ómnibus que partía del Centro de la ciudad.

Tal vez los límites entre una teatralidad y otra sean difusos, pero aporta a esta distinción la condición del teatro callejero de irrumpir en un espacio público y abierto en el que el teatro va al encuentro de un público accidental, en un tipo de encuentro que es espontáneo. En este sentido es interesante la definición que aporta Enrique Dacal, director argentino fundador del grupo de teatro callejero *Teatro de la libertad* para quien:

Ese teatro popular es el teatro “callejero”, entendido este como todo el teatro no realizado dentro de un recinto teatral propiamente dicho. El teatro “callejero” es un teatro de riesgo e investigación que se vigoriza en lo ignoto e imprevisto. (Dacal, 2006: 13)

Dacal enfatiza sobre la característica imprevista y espontánea del teatro de calle a su vez que señala su condición de teatro popular, ya que es el teatro el que va al encuentro de su público y no viceversa. En esta misma línea las investigadoras argentinas Ana Ammann y Silvia N. Barei consideran al teatro callejero como una forma de recuperar las manifestaciones teatrales populares. En un extenso artículo analizan puestas de teatro callejero en el marco del

Primer Festival de Teatro Latinoamericano en Córdoba (1984) y observan las peculiaridades que lo convierten en una manifestación popular a la vez que señalan las características de su recepción:

El teatro callejero plantea una dimensión empírica en la que se modifican permanentemente y en forma más notoria que en el teatro de sala, las relaciones afectivas entre los sujetos que comparten la ceremonia. Sin escenario fijo, sin decorados, con mínimos elementos y accesorios, haciendo hincapié en las formas de enunciación, la gestual y la kinésica, el actor produce un texto espectacular cuyas isotopías y líneas estructurantes básicas se mantienen, pero cuyas condiciones de recepción varían según múltiples actividades perceptivas de un público cuya atención está sometida permanentemente a la desfocalización y cuya competencia espectral parte de un nivel cuasi-pragmático, emocional e intuitivo. (Amman, Barei, 1989:191)

Cabe ir acotando -a modo de recorrido teórico desde los distintos aportes- una definición que contenga los aspectos del teatro callejero que se estudiarán en esta investigación. Podemos afirmar que el teatro callejero es aquel que se desarrolla en el espacio público abierto (espacio urbano) irrumpiendo los flujos sociales y culturales cotidianos de la ciudad, ante un público accidental que no paga entrada para asistir a la representación y posee la libertad de entrar y salir de ella de forma voluntaria. Al margen de caer en la simple categorización ampliaré esta definición formal indagando sobre las características propias de su teatralidad.

3.1. Características y especificidades del teatro callejero.

La investigadora y docente argentina Araceli Arreche analiza el trabajo del actor en el teatro callejero y señala que, además de tener un entrenamiento riguroso específico para afrontar las dificultades del espacio público (los ruidos, las interferencias, las distracciones, inclemencias climáticas, etc.), debe trabajar en la adquisición de habilidades y destrezas como el uso del fuego, zancos, acrobacia, malabares e instrumentos musicales, utilización dramática de aparatos, objetos y máscaras. Para Arreche existe una heterogeneidad de estilos que circulan en este tipo de teatro por lo cual entiende al sincretismo como un rasgo fundamental de su poética. Dentro de ese sincretismo señala la utilización en los espectáculos callejeros de técnicas de clown, bufón, circo, murga y la comedia del arte. (Arreche, 2012: 16)

De las definiciones antes mencionadas se desprenden otras características específicas de la teatralidad callejera como la irrupción espontánea en los espacios públicos, la ruptura de la cotidianidad, la realización del espectáculo a la gorra y el encuentro con un público accidental. En este sentido una característica que se observa en la realización de estos espectáculos es la asonada o convocatoria previa en la búsqueda del público. Esta estrategia de búsqueda de público se realizó en la puesta de *Ubú Rey* dirigida por Enrique Permy (2005) en la que un desfile de actores con instrumentos como bombos y cornetas recorría las cercanías de la explanada del Teatro Solís para reunir y convocar público para la función.

Algunos autores, entre ellos Arreche y el director del grupo teatral *La Runfla* Héctor Alvarellos, señalan la elección del espacio público de la calle como una opción ideológico-estética. El espacio callejero permite una libertad del decir y una democratización en el acceso al espectáculo a todo tipo de público. Hay para estos autores una garantía de horizontalidad en el vínculo entre artistas y espectadores. En este sentido el teatro callejero busca en el convivio espectadores activos que formen parte del juego planteado. Otra característica que señalan acerca de esta teatralidad es el énfasis en lo colectivo, hay una búsqueda consciente del espacio de la reunión con el otro.

El teatro callejero privilegia la acción y los estímulos visuales y sonoros antes que el texto, pues debe lidiar con un espacio que tiende a la dispersión y la distracción del público. Acerca de las características de este espacio Carreira introduce el concepto de transparencia.

Transparencia significa, en este caso, que la gran variedad de acontecimientos que penetran en el espacio de significación del espectáculo posibilitan la creación de significados ajenos al proyecto escénico primario. (Carreira, 2003:29)

Además de la transparencia Carreira observa su permeabilidad a incorporar espectadores accidentales, esto convierte al público del teatro callejero en un grupo heterogéneo. En el siguiente apartado analizaré las características del espacio público urbano y su transformación en espacio escénico que alberga las expresiones de teatro callejero investigadas.

3.2. El Espacio público como ámbito escénico

Esta investigación pretende analizar el uso del espacio público urbano por parte de las prácticas teatrales callejeras en el período de la posdictadura (1985-2005) Dicho espacio público fue severamente restringido durante la dictadura militar que ocurrió en Uruguay entre 1973-1985. Durante esos años existió una prohibición de todo tipo de reuniones en el ámbito público y una persecución y represión de cualquier actividad colectiva incluyendo las expresiones artísticas. La vida de los ciudadanos se vio forzosamente circunscrita al ámbito de lo privado. El uso de los espacios públicos se modificó al verse severamente limitado y vigilado. Es interesante por tanto observar y analizar el fenómeno del teatro callejero en el período posterior a la dictadura, cuando el espacio público volvió a gozar de su libertad como espacio de encuentro. ¿Cómo se restablecieron los usos en el espacio público luego de tantos años de censuras y prohibiciones en la expresión? ¿Cómo se expresó el teatro en el espacio urbano una vez liberado su uso? Antes de avanzar conviene delinear el concepto de espacio público y comprender sus características en tanto espacio escénico.

Entendemos por espacio público para este estudio aquel territorio de la ciudad donde cualquier persona tiene derecho a estar y circular libremente ya sean espacios abiertos (plazas, calles, parques, etc.) o cerrados como bibliotecas públicas, transporte público, etc. Es un espacio visible, accesible para todos con un uso irrestricto y cotidiano, tiene la condición de adaptarse a diversos usos. Muchas veces el espacio público es, vinculado a sus usos sociales, un espacio de identificación simbólica de grupos. Los ciudadanos ejercen una apropiación de estos espacios de acuerdo a los usos sociales y culturales que se construyen de manera colectiva. Otra característica del espacio público es ser escenario del anonimato, los ciudadanos en su contexto son iguales entre sí y esto favorece la cohesión social.

Este espacio público y urbano se transforma en cada irrupción de teatro callejero en un espacio escénico donde sucede el hecho teatral. El espacio urbano adquiere diferentes tipos de uso social que lo convierten para los ciudadanos en espacios significantes o, contrariamente, en no-lugares. Estos usos de tipo cotidiano son subvertidos en las puestas callejeras y los

espacios son resignificados luego de la apropiación creativa por parte del teatro. Retomando la característica democrática del espacio público en el que cualquier persona puede circular y focalizando la atención en el anonimato que este espacio fomenta Carreira afirma:

La calle, en cuanto espacio de convivencia, permite que el ciudadano disfrute de un anonimato que lo libera del peso del compromiso personal. En el espacio abierto y en comunidad, el hombre urbano se siente más capaz de actuar. Este es un comportamiento que facilita que en la calle exista una predisposición para el juego y la participación. (Carreira, 2003:44)

Tal vez por ello la calle fue elegida como espacio escénico en los orígenes del teatro, ámbito tomado por los artistas trashumantes de la Edad Media, por las expresiones de la Comedia del arte, los rituales religiosos y los desfiles de Carnaval. En los años anteriores al período estudiado la calle fue escenario de luchas sociales, manifestaciones populares, y posteriormente persecuciones políticas. Es que este espacio cuando es intervenido por el teatro posee previamente cargas simbólicas ligadas a la identidad y la memoria colectiva de los ciudadanos.

Algunos estudios destacan la característica de visibilidad generalizada de este espacio. Los investigadores españoles Manuel Delgado y Daniel Malet señalan en este sentido:

“(…) los copresentes forman una sociedad por así decirlo óptica, en la medida en que cada una de sus acciones está sometida a la consideración de los demás, territorio por tanto de exposición, en el doble sentido de exhibición y de riesgo.” (Delgado, Malet, 2007:1)

Nuevamente aquí aporta la mirada teórica de Carreira más cercana al ámbito escénico que entiende al espacio urbano como un tejido cuya trama se compone de los elementos físicos, y de los sujetos que lo hacen y re-hacen diariamente. Retomando el rol de los usos sociales y culturales del espacio urbano el autor señala que lo transforman en un “ambiente” con significados específicos para sus habitantes o usuarios cotidianos. Desde esta visión teórica el espacio urbano no es una entidad fija sino viva, en constante dinamismo y transformación pues se vincula a la práctica de “habitar”. Para Carreira el espacio urbano tiene un alto potencial

escénico ya que posee una rica base dramática de sentidos que puede ser incorporada a la teatralidad callejera.

Los procedimientos escénicos que se proponen a dialogar con la calle como dramaturgia, y que se buscan instalar rupturas en los flujos cotidianos, se diferencian de otros más tradicionales, principalmente porque ponen el centro del proceso creador la percepción de las dinámicas de los usuarios del espacio. La construcción de los sentidos nace, en este caso, del juego con los sujetos que andan, viven, trabajan en las calles. (Carreira, 2010:2)

Para el urbanista español Jordi Borja el espacio público es el espacio de la representación en el que la sociedad se hace visible. Las manifestaciones populares, sociales y políticas así como otros actos ciudadanos sólo son posibles en el espacio público sostiene el estudioso (Borja, 2000:7) Para este autor la ciudad es la gente en la calle, es decir, Borja apoya la idea de *habitabilidad* vinculada al espacio público urbano. No se trata simplemente de un espacio físico material, sino de uno cargado de significaciones de acuerdo a los usos sociales y culturales que sus habitantes le otorgan. Los usos conllevan a tradiciones sociales y estilos de vida de los ciudadanos vinculados a esos espacios.

Estos conceptos teóricos provenientes de diversas áreas como el urbanismo, la arquitectura, la sociología y los estudios teatrales aportan a esta investigación una amplitud de miradas a la hora de abordar los casos de estudio seleccionados para esta tesis. ¿Cuáles son los espacios urbanos intervenidos por el teatro? ¿Cuáles son sus usos sociales habituales? ¿Cómo se vieron limitados en la dictadura? ¿Cómo son resignificados por estas puestas en la posdictadura? En base a estas cuestiones propongo dialogar aquí con las teorías sobre la *esfera pública* en Occidente desarrolladas por Habermas y en este sentido detenernos en observar su capacidad de transformación permanente ligada a los contextos históricos que la atraviesan. Habermas habla sobre el surgimiento de la *esfera pública burguesa* en la Europa de finales del S.XVII integrada por individuos privados que se reunían en ámbitos públicos para generar debate sobre la regulación de la sociedad civil y la administración del Estado. Vincula aquí la ocupación de ciertos espacios públicos que en sus usos sociales y culturales se convirtieron en lugares de interacción y discusión cargados de significados como los salones y cafés. La vida

social de la burguesía pasó por esos espacios en los que los individuos privados intervenían en la vida pública, centros que se transformaban en tribunas de debates en base a la información sobre la realidad del gobierno que aportaba la prensa. Así la *esfera pública* fue adquiriendo un papel político en la formación de los estados occidentales. El autor observa que a este apogeo siguió un declive en la medida que el Estado fue más intervencionista y los medios se comercializaron y convirtieron en *mass media*, en ese nuevo contexto la población se vio excluida de la discusión pública. Habermas observa así una degradación de la vida pública en las sociedades actuales, diagnóstico no menor a tomar en cuenta en la comprensión de los fenómenos asociados a su contexto histórico-político.

En base a estas ideas me interesa referir en este análisis a las críticas que surgieron con respecto a *La transformación estructural de la esfera pública* de Habermas (1962) provenientes de algunos autores como J. Thompson quien señala la existencia de una diversidad de movimientos sociales y políticos populares que también coexistieron con la esfera pública burguesa, a la que Habermas llama la *esfera pública plebeya*, que no son tomadas en cuenta en sus reflexiones al restringir su análisis a aquella esfera pública compuesta por las élites instruidas y propietarias. Nuevamente aparece aquí la cuestión entre centro y periferia o entre hegemonía y marginalidad en los discursos críticos que llevaron al autor a re-pensar su propia teoría, no olvidemos que los supuestos teóricos determinan el modo de conceptualizar el mundo y por ello es importante señalar las ausencias. (J. Thompson:1996)

Tanto el espacio público como la esfera pública que en él se desarrolla son dinámicos y sufren transformaciones de las que también ha formado parte en su historia el teatro. En su análisis sobre la “escena ubicua” Gustavo Remedi observa en Uruguay una crisis en el desarrollo de la clase media que se agudiza en las décadas del ‘80 y ‘90 producto de las reformas estructurales neoliberales posteriores a la dictadura. Dicha crisis afirma el autor acentuó y expandió el territorio teatral con la instalación de *nuevas* formas de teatralidad popular que me interesa destacar:

Entre estas nuevas formas de teatralidad popular cabe señalar, por ejemplo, las nuevas

formas de movilización social y política que utilizan recursos y estrategias teatrales, o un conjunto de experiencias de teatro con la gente, como parte de las actividades organizacionales barriales, estudiantiles, sindicales, de jubilados, de personas en la cárcel. Igualmente indicativas son las distintas formas de intervención en el espacio urbano, como es el caso de las distintas expresiones de teatro callejero, las estatuas vivientes, los mimos y los *performers* en plazas, peatonales y veredas, las carpas, los cantantes itinerantes, una numerosa galería de personajes y actuaciones en los ómnibus, los malabaristas, tragasables, clowns y zancos en las esquinas y en las ferias, la ciudad convertida en un circo, de a ratos patético y bastante *fellinesco*, por cierto, así como también formas actualizadas de las antiguas tradiciones dramáticas populares. (Remedi, 2005:65)

Remedi observa una maduración del sistema teatral nacional en el que se producen nuevas teatralidades y se generan nuevos espacios de teatro. Asociando estas ideas a la construcción de una *esfera pública plebeya* cabe introducir en este análisis los conceptos del autor sobre el *Teatro frontera* y los *espacios contaminados* entendiendo este tipo de teatro como un espacio que ocurre por fuera de los lugares en los que se desarrolla el teatro establecido y como un laboratorio teatral en el que se produce el encuentro e intercambio entre personas provenientes de culturas y sectores sociales diferentes. (Remedi, 2009:84)

A la luz de estas afirmaciones es importante entonces analizar las distintas expresiones de teatro callejero en Montevideo contextualizando su aparición en un momento socio-histórico-cultural determinado de los espacios públicos y visualizando su emergencia como una evolución de un sistema teatral nacional que se amplifica y, debe ser entonces, investigado en todas sus dimensiones. De algún modo arrojar una mirada a ese *Tercer teatro* del cual habla Eugenio Barba, esa expresión cada vez más practicada que vive en los márgenes, en la periferia de los centros de la cultura y de la que se reflexiona poco.

4. Antecedentes. De la barbarie a la civilización: el Carnaval y el Teatro Barrial.

En el estudio sobre la utilización del espacio urbano por las artes escénicas surgen en Montevideo dos expresiones que, por su gran desarrollo y el alcance de sus intervenciones en la cultura popular, serán tomadas como antecedentes a analizar en esta tesis. No se desconocen aquí sus singularidades como lenguajes escénicos diferentes al teatral, pero se observan sus puntos de contacto y no puede pasarse por alto su evolución para comprender más cabalmente el posterior desarrollo del teatro callejero en Montevideo. Nos referimos al fenómeno del Carnaval en toda su dimensión callejera desde sus inicios en el S.XIX -ampliamente investigado por diversos autores- y al fenómeno del Teatro Barrial, estudiado y registrado minuciosamente por el investigador Néstor Ganduglia.

Son registros y retratos muy enriquecedores para esta investigación sobre la tradición del Carnaval los que recogen José Pedro Barrán en su libro *Historia de la sensibilidad en el Uruguay* (2008) y Milita Alfaro en sus *Memorias de la bacanal* (2008), sobre aquel fenómeno que se inició en las primeras décadas del S.XIX como una expresión netamente popular y callejera. Según retratan estos autores Montevideo se transformaba durante aquellos tres días de fiesta civil que se vinculaba principalmente a la idea de juego, es decir, el espacio de la calle era tomado por los habitantes que lo invadían bajo las reglas de aquel festejo lúdico. La característica en sus inicios, precedidos por los bailes de máscaras que se realizaban entre otros lugares en el Teatro Solís, era justamente el uso del disfraz y la máscara que permitían a los participantes transformarse momentáneamente en un “otro”. Además, se trataba de un fenómeno netamente popular en el que participaba toda la sociedad sin distinción de clases sociales, existía una democratización del festejo y de la apropiación de los espacios públicos. Barrán analiza los inicios de este fenómeno como el juego de la “cultura bárbara”, refiriendo a las libertades y desbandes que ocurrían durante estos días de festejo en que los juegos con agua y huevos decorados cobraban protagonismo.

Viejos y jóvenes, hombres y mujeres, negros y blancos, criollos e inmigrantes, ricos y pobres, gobernados y gobernantes, jugaban con bombas, baldes de agua y huevos. Es cierto, empero, como observamos, que se pueden advertir ya resistencias y

protagonismos, pero por lo general en la época “bárbara”, ni las devotas ni el clero pudieron sustraerse por entero a “la locura universal”, aunque lo intentaron... (Barrán, 2008:100)

Es interesante apuntar que en los inicios de este fenómeno o fiesta civil popular la calle se convertía en un espacio de integración y horizontalidad, fomentado por las reglas de esta tradición y el uso de la máscara que permitía el anonimato. Existía durante esos tres días un permiso oficial para transgredir los usos cotidianos de la calle y las reglas de la convivencia social en el espacio público, cierta libertad a la que se le daba rienda suelta y en muchos casos fue igualada a la “locura”: el carnaval como nuevo orden. Pero es cierto que el desorden y la transgresión llevan a desenlaces inesperados y los juegos se tornaron cada vez más agresivos y violentos, al decir de Barrán: *bárbaros*. Para el teórico ruso Mijail Bajtin, quien investigó este fenómeno popular en la Edad Media y el Renacimiento estas ceremonias y ritos ofrecían una visión del mundo no-oficial que gestaba una especie de “dualidad del mundo”, una “segunda vida” (Bajtin, 1933)

Lo cierto es que esta fiesta llevaba al pueblo a la calle y allí lo hacía visible y lo más interesante es que se convirtió en una tradición popular que atravesaba las jerarquías. La calle adquiría la dimensión de una gran pista de juego y de un espacio de liberación. Pronto los excesos que esta fiesta permitía fueron vistos por el naciente poder burgués como peligrosos y la “barbarie” poco a poco intentó civilizarse. El Ministro de Gobierno José Ellauri fue el primero que allá por 1831 condenó la festividad e intentó prohibirla. (Barrán, 2008:109) En 1860 las clases altas se alejaron de este tipo de festividad popular y procuraron fomentar una fiesta civilizada, oficial y con diferencia de clases.

Se dirá, era una transgresión permitida por el orden establecido, tal vez hasta formaba parte del mismo pues se hallaba limitada en el tiempo y podía entenderse como una válvula de escape para que la presión saliera y la caldera, el sistema entero, no estallara. (Barrán, 2008: 110)

De a poco el Carnaval fue tomando la forma que hoy conocemos, aparecieron las primeras comparsas que se caracterizaban por su componente musical y el clásico desfile por las calles, una forma de apropiación del espacio callejero ahora más vinculada a la expresión

artística. Milita Alfaro recuerda que por 1869 las comparsas comenzaron a estructurarse y afianzarse en una tradición montevideana callejera y popular que llega hasta hoy. La investigadora marca el año 1873 como el comienzo del Carnaval “civilizado” cuando las autoridades apoyadas por las familias influyentes de la sociedad crearon el “paseo de las comparsas” la primera versión del desfile inaugural del carnaval. La calle siguió siendo el escenario de esta expresión artística y popular pero ahora regida por reglas de uso. El desfile se caracterizó por presentar a 42 agrupaciones, tres bandas de música y carruajes particulares en un recorrido urbano preestablecido por el centro de la ciudad.² Comenzó así una tradición callejera montevideana que se afianzó en el novecientos que fueron los desfiles y corsos barriales, con grandes influencias de los carnavales parisinos.

De allí en más el Carnaval comenzó a institucionalizarse, sin perder en un inicio su vínculo con los vecinos y el barrio, pero en cierto modo, sí su condición intrínseca de libertad al decir de Bajtin:

(...) el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria. Ya que una escena destruiría el carnaval (e inversamente, la destrucción del escenario destruiría el espectáculo teatral) Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. En el curso de la fiesta solo puede vivirse de acuerdo a sus leyes, es decir de acuerdo a las leyes de la libertad. (Bajtin, 1933)

En 1890 nace el primer tablado vecinal en la plazoleta Silvestre Blanco en el Cordón (Alfaro, 2008: 35) Aquí se organizó el primer concurso de agrupaciones y el Carnaval comenzó a adquirir sus características más competitivas, profesionales y a acercarse más a una expresión de arte escénico vinculado a una cultura barrial. Los tablados barriales, muchos de ellos levantados al aire libre, comenzaron a proliferar y a ser signos de identidad en las diferentes zonas de la ciudad y de esta manera una clara forma de apropiación de los espacios urbanos

2

Plaza Constitución, Ituzaingó, 25 de mayo, Colón, Sarandí, Treinta y Tres, Buenos Aires, Plaza Independencia, 18 de julio hasta Ejido, Colonia, Ciudadela y Rincón.

vinculados al lugar de origen.

Así el Carnaval fue adquiriendo las dimensiones que tiene hoy en día como la máxima fiesta popular de los montevideanos, con un fuerte arraigo callejero que es interesante observar y analizar en esta investigación, pues las características de este fenómeno popular son exclusivas de Uruguay y no se asemejan a experiencias similares en los países vecinos. Data de 1906-1908 la visita de la murga española La Gaditana, que dio impulso y origen a las formaciones murgueras que conocemos hoy. Expresión con un gran componente musical pero que año a año adquiría también elementos del arte escénico como: personajes, vestuario, maquillaje, guión y escenas representadas. También las comparsas comenzaron a diversificar sus propuestas y a incorporar personajes como: el gramillero, la mama vieja, portadores de estandartes, banderas y estrellas y las figuras de las vedettes. Más tarde se incorporaron las otras categorías como las revistas, los parodistas y por último los humoristas, más cercanos en sus propuestas al lenguaje teatral.

Es interesante observar en este recorrido los cambios ocurridos en la celebración y en los usos del espacio callejero vinculado a la misma. La calle pasó a ser lugar de la liberación, del juego, de la transgresión de los usos cotidianos, participación horizontal e integradora de todos los habitantes, a ser albergue de desfiles y corsos regulados por la institución municipal y sede de cientos de escenarios que hicieron del barrio también un lugar de encuentro y de consumo cultural.

El Carnaval Montevideano reúne la mayor tradición callejera en Uruguay, como expresión artística y vecinal, mantiene hasta hoy su apropiación de las calles en los corsos y desfiles barriales que, aunque reglados y oficiales, son parte de una tradición de casi dos siglos que se realiza en la calle y que no puede desconocerse a la hora de arrojar conclusiones en esta investigación. Es un gran ritual popular que moviliza a miles de espectadores año a año.

4.1. Teatro Barrial: El escenario callejero como expresión de militancia.

Aporta también una mirada en esta investigación analizar el fenómeno del Teatro Barrial en Montevideo ya que su desarrollo se vincula con el período histórico estudiado, sus modalidades abarcan también la apropiación del espacio urbano y fue un movimiento que adquirió dimensiones importantes. El investigador Néstor Ganduglia publicó su libro *15 años de Teatro Barrial y una canción desesperada* (1996) que resulta un gran aporte para esta investigación y un claro antecedente de registro sobre un fenómeno teatral con nexos con el teatro callejero.

Ganduglia registra 47 grupos considerados como expresiones de Teatro Barrial entre 1979 y 1992 que estrenaron por lo menos un trabajo con diez funciones. (Ganduglia, 1996: 11) En esta expresión teatral participaron más de 200 vecinos en una modalidad de trabajo similar a lo que hoy se conoce como Teatro Comunitario. Es decir, se trató de un teatro *amateur*, hecho por vecinos de manera horizontal y colectiva, autogestionado y sus espacios de actuación eran locales barriales, calles, plazas y otros espacios públicos. Si bien se trató de un teatro popular, ligado a la transgresión y la marginalidad, se estableció también como un movimiento organizado bajo ese nombre. ¿En qué contexto histórico surge este movimiento? Comienza a formarse espontáneamente en Cooperativas de vivienda, parroquias, clubes deportivos por 1976, en pleno régimen dictatorial, sin consciencia de ser un movimiento. Pero en 1980 esa consciencia comenzó a aflorar cuando se empezaron a autodenominar Coordinadora de Teatro Barrial con una fuerte impronta militante, tanto así que se consideraban obreros del teatro y no artistas.

En 1981 continuó afianzándose el camino hacia la organización con la celebración del Primer Encuentro de Teatro Barrial en el que participaron diez grupos (Ganduglia, 1996:40) Respondiendo a una necesidad de expresarse bajo un régimen de dictadura, el Teatro Barrial al igual que en aquel entonces el canto popular, era entendido por sus hacedores como una forma de resistencia. Era de interés de los grupos abordar temas de reflexión social y plantearlos de manera participativa con su público presentando las puestas en la modalidad de teatro-foro.

Algunos de estos grupos como La Tierrita, La Rueda, Charles Chaplin, Artesanos, etc. Buscaban desarrollarse en esa periferia y diferenciarse del teatro independiente que se realizaba en las salas céntricas. Existía en el propio sistema teatral considerado profesional un desconocimiento de las expresiones barriales, o una negación de este.

Pero pronto el movimiento comenzó a formar parte del sistema. Tras su Segundo Encuentro realizado en La Tierrita en 1982 fueron distinguidos con un diploma en los Premios Florencio otorgados por la crítica, reconocimiento que los grupos de Teatro Barrial no aceptaron. De todas formas, el camino de la organización continuó y crearon una Escuela de Teatro Barrial que funcionó por 5 años con el fin de mejorar las técnicas registrada por Ganduglia como la “única experiencia de escuela autogestionada de teatro popular conocida en el continente” (Ganduglia, 1996:44) y nació también una sala de barrio colectiva y propia en 1984, el Teatro del Cerrito. Aún así, la conformación de grupos era inestable, con aperturas y cierres próximos y falta de continuidad en la mayoría de ellos. Dado su objetivo militante casi en exclusiva Ganduglia observa que la apertura a la democracia significó la primera decadencia del Teatro Barrial ya que sus integrantes se volcaron a otras formas de militancia como a los sindicatos y partidos políticos.

Una vez reintegrada la democracia los pocos grupos de Teatro Barrial que siguieron en actividad debieron replantear sus objetivos y fue en esa época que comenzaron a intervenir de manera más directa los espacios públicos en busca de la participación social:

El período 1985-1986 fue también el de la conquista de espacios abiertos: calles, plazas y parques son los nuevos escenarios, exigentes de una dinámica de “movimiento y color” por su propia naturaleza. Es coincidencia pero no casualidad, puesto que si bien el Teatro Barrial se caracterizó siempre por convertir en escenarios espacios no creados para ello, en general de carácter comunitario, los espacios abiertos son, por excelencia, espacios sin nombre y sin dueño. El teatro en la calle implicaba, como se lo abordó, el reconocimiento del derecho del espectador de introducirse, de modificar el curso de la obra, de intervenir. Era un paso nuevo en el camino de la participación: la obra se recrea en cada función. (Ganduglia, 1996: 71)

En esa búsqueda de nuevos objetivos los grupos desarrollaron técnicas como el teatro

invisible, juegos dramáticos con el público e intromisiones. A partir de 1987 en esta reformulación la Coordinadora pasa a llamarse Red de Teatro Barrial y comienzan a realizar las conocidas y hasta hoy utilizadas manifestaciones dramáticas³. La Red hacía obras para denunciar hechos o adherirse a luchas o causas. Trabajaron para movilizaciones de mujeres, Fucvam, Cutcsa, etc. Ganduglia recuerda la realización de la Marcha Ultramachista, acción teatral pedida para el Día Mundial contra la violencia hacia la Mujer que consistió en una marcha con 50 actores disfrazados que intervinieron el 18 de julio en camino hacia la Plaza Libertad con consignas y pancartas machistas en tono irónico y humorístico que no pasaron desapercibidas en el ámbito callejero y fomentaron la discusión en torno al tema. Ganduglia denomina estas acciones como “Teatro del ahorayá”: el teatro como instrumento de intervención. Así también el 4 de enero del 1988, día de llegada último tren de pasajeros, un grupo realizó el velatorio de un ferrocarril de hojalata en Plaza de los Bomberos.

Marcharon con él por el 18 de julio, lo pasearon por la Onda para luego, finalmente, efectuar el Sepelio en la Estación Artigas con sentido discurso de homenaje. Entre los dolientes y lloronas, un enterrador brindaba con un japonés, mientras bombo y redoblante abrían el cortejo. Nunca supieron quién había puesto brazaletes negros a todas las estatuas de la Estación (Ganduglia, 1996:78)

Es interesante observar en este fenómeno de las manifestaciones dramatizadas cómo la calle volvió a adquirir su carácter de escenario y resignificarse en cada intervención. También es importante destacar que estas manifestaciones de los grupos de Teatro barrial recordaron la capacidad transgresora de intervenir el espacio callejero, con su consiguiente repercusión en la opinión pública, ya que cada manifestación no pasaba desapercibida. Así lo registra Ganduglia cuando narra las acciones de la Coordinadora Antirrazias, grupo que organizaba marchas e intervenciones teatrales, denunciando las razias llevadas adelante por la policía en aquella época. Muchas de estas acciones fueron reprimidas por las autoridades.

Lo cierto es que el potencial de denuncia social que demostraban este tipo de intervenciones teatrales en el ámbito de la calle comenzó a desvanecerse. A la salida de la

3 Observemos hoy las manifestaciones dramáticas llevadas adelante por el grupo Mujeres de Negro Uruguay.

dictadura los grupos se encauzaron en denunciar las grietas de la nueva democracia. En ese camino y, tras la primera asunción del gobierno de izquierda en la Intendencia de Montevideo que busca regularizar bajo la órbita de esta institución las expresiones teatrales barriales, Ganduglia observa el fin del Teatro Barrial:

La asunción del Frente Amplio al gobierno de Montevideo arrojó esperanzas de cierto reconocimiento y posibilidad de acuerdos, acercamientos puntuales y eso. Duraron poco. La IMM alargó tanto el pedido de auspicio (que consistía en afiches y ampliación) para el Tercer Encuentro, que se hizo sin auspicio. Eso sí, el afiche diseñado e impreso por los teatreros adorna, todavía hoy, la pared del Dpto. de Cultura. La carpa y la promesa de Vázquez en La Teja fueron la más profunda andanada de "insecticida" (Adriana) que el más evolucionado Estado posible arrojó sobre el Teatro Barrial. (Ganduglia, 1996: 106)

El carácter desestructurado y libre de este tipo de expresión la alejaba del apoyo de la Institución oficial, además de que el contexto político, social y cultural había cambiado en estos últimos años, perdiendo en cierto modo su carácter y su potencial como expresión de denuncia en este nuevo ámbito.

5. El teatro callejero en Montevideo: estudios de caso.

Con el propósito de estudiar lo ocurrido en Montevideo en el período de transición y posterior a la dictadura propongo concentrar el análisis en cinco casos de estudio que reúnen las siguientes características: abarcan diferentes períodos de tiempo a lo largo de los años en que se acota este estudio, reflejan distintas modalidades de teatro callejero mencionadas en el marco teórico, representan una interesante diversidad de líneas artísticas, poseen poco y casi nulo antecedente de análisis y registro y es una gran oportunidad de ahondar en el trabajo de varios artistas de larga trayectoria.

Propongo además concentrar la atención en estos cinco casos por las características y objetivos de esta investigación, cuya extensión y posibilidad de desarrollo acotan las pretensiones de un estudio más ambicioso, que pretenda desarrollar un mapa exhaustivo del teatro callejero en Montevideo. Quizás resulte un primer acercamiento que deje las puertas abiertas a posteriores investigaciones y análisis sobre este tema.

Los cinco casos elegidos para analizar son las experiencias del grupo *Teatro Sincueva* que trabajó, entre otros espacios, en el callejón de la Universidad desde 1982 a 1985, la puesta de *Proyecto Feria* dirigida por Mariana Percovich estrenada en 2002, la experiencia de Fernando Toja sobre los ómnibus suburbanos y capitalinos durante el 2002 conocida como *Teatro pasajero, efímero como la vida*, la puesta de *Ubú Rey* dirigida por Enrique Permuy estrenada en 2005 en la explanada del Teatro Solís y la experiencia de *Tejanos* proyecto también dirigido por Permuy en el marco del Programa Esquinas de la IM en 2006.

La diversidad de estas propuestas permitirá enriquecer y ampliar las líneas de análisis con respecto al teatro callejero en sus diversas formas, observar y problematizar sobre su característica de lenguaje liminal, abrir la mirada sobre nuestro sistema teatral al detenernos en un teatro que se desarrolla por fuera de los teatros y que en muchas ocasiones no es tenido en cuenta para un análisis detallado. En ese sentido, esperemos que esta tesis resulte un nuevo aporte.

5.1. Teatro Sincueva (1982-1985): Un regreso a la reunión pública.

El grupo *Teatro Sincueva* (TSC) comenzó a trabajar en el espacio callejero en 1982, cuando Uruguay aún se encontraba bajo el régimen de la dictadura militar. Estaba conformado por Ariel Caldarelli, Andrea Davidovics, Tabaré Rivero, Bettina Mondino, Franklin Rodríguez, y Federico Scasso y en algunas ocasiones sumaban colaboradores. Todos los integrantes eran de la misma generación en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) pero ya tenían una trayectoria de trabajo en el teatro profesional. La elección de intervenir el espacio callejero surgió según recuerdan de manera espontánea y sin ninguna intencionalidad política a pesar de encontrarse en aquel contexto histórico. El objetivo del grupo fue poner en práctica rápidamente lo aprendido en la EMAD y desarrollar el interés del público por el teatro. TSC fue el primer y casi único grupo conformado como tal, con un elenco estable que, ocasionalmente incorporaba invitados y que desarrolló su trabajo sostenido en el tiempo (trabajó durante 3 años desde 1982 a 1985) Algunos de los artistas que se sumaron como colaboradores en sus espectáculos fueron Silvia Novarese, Martín Artiga, Norma Berriolo, Mariana Cardozo, Ana Texeira, Eduardo Guerrero, etc.

Para Ariel Caldarelli su mayor influencia fueron las formas antiguas del teatro popular como el trabajo de los cómicos de la legua, las experiencias de los circos itinerantes y el teatro medieval, lenguajes populares que como actor le permitían exponerse a un público cercano, en un encuentro cara a cara:

Me movilizaba mucho lo que hacían los cómicos de la legua, me parecía fascinante la vida del circo itinerante, del teatro medieval, renacentista. Las experiencias de autores como Molière, los primeros tiempos de Lope de Rueda y el propio Cervantes me seducían mucho. (Caldarelli:2013)

Debido a la regularidad de sus presentaciones el grupo fue asociado rápidamente a un espacio público que se volvió su sede natural: el callejón de la Universidad, en los alrededores de la Feria de Tristán Narvaja que se realiza tradicionalmente desde hace muchos años todos los domingos. Con la realización periódica de sus puestas TSC generó un fenómeno de

apropiación de un espacio público, transformado en espacio teatral y, por tanto, resignificado de su uso cotidiano que en Montevideo no tenía antecedentes. Este espacio fue intervenido por el grupo que realizaba un estreno nuevo cada semana como modo de acción. La constancia en las apariciones en ese espacio público y la frecuencia semanal, fueron generando un fenómeno de identificación del espacio con el grupo teatral a modo de *hábito dominguero*.

La elección de este espacio estuvo asociada a la gran convocatoria de gente que genera la feria de Tristán Narvaja (la feria más grande y turística de la ciudad) además de las características del callejón que permitía a los artistas desplegarse y refugiarse del ruido de la Avenida 18 de julio. TSC reflató para lograr la convocatoria de público un recurso típico del teatro popular que fue *la asonada*. La presencia de instrumentos fue un llamador importante para que los actores lograran competir con otras distracciones presentes en el espacio público y la zona de periferia. Caldarelli recuerda que, si bien las intenciones del grupo no pasaban por generar una transgresión en la época de la dictadura, la convocatoria se daba naturalmente por la necesidad que sentía la gente de lograr reunirse en grupos más numerosos (ya que las reuniones de más de tres personas en público estaban prohibidas por el régimen dictatorial)

Creo que la convocatoria era grande porque estaba prohibido juntarse más de tres personas en una esquina. Muchas veces veíamos militares de civil. Una vez tuvimos dentro del equipo un colaborador que luego lo vimos en jefatura, se metió para ver en qué andábamos. Nos ficharon. (Caldarelli: 2013)

En 1982 la dictadura se encontraba en sus años finales cercanos al proceso de reapertura democrática pero esta actividad teatral, enmarcada en el espacio callejero, significó para aquellos espontáneos espectadores la posibilidad de reunirse en público. Al decir de Dubatti aquel *convivio* que define al teatro como tal, en este caso lo trascendía más allá de la expresión artística: el teatro fue la posibilidad de reencontrarse con un espacio público cargado de nuevos significados.



Foto 1 - Convocatoria Circular en el callejón de la Universidad - Archivo de Ariel Caldarelli. 1982-84

Sobre esta convocatoria en el espacio público Bettina Mondino recuerda:

Era muy contestatario el solo hecho de estar convocando gente en un lugar público. No tanto el contenido de las propuestas artísticas o temáticas, sino el hecho de ocupar el espacio público y que la gente pudiera empezar a reunirse sin tener aquel fantasma. Era muy duro estar siempre pensando que alguien te está controlando, el estado de dictadura, estaba el miedo metido en la gente. Esto fue de alguna manera hacer una cuña en el “se puede/no se puede”, “nos reímos todos juntos”, lo que enseña el teatro, no sólo el teatro callejero. También en el teatro profesional lo que se hacía se cargaba de significados que le ponía la gente más que lo que la obra estaba manejando. Implicaba el estar en comunión, en complicidad con el otro. Determinadas cosas aunque fueran muy inocentes la gente las festejaba de otra manera. (Mondino:2013)



Foto 2 - Asonada con instrumentos sobre 18 de julio - Archivo de Ariel Caldarelli. 1982-84

Para Habermas la esfera pública se constituye por el carácter social del encuentro cara a cara en los espacios públicos, encuentro que permite el intercambio y de este modo la participación de los ciudadanos y, a partir de ella, la posibilidad de transformación de lo social. El trabajo de TSC es, además de pionero, el ejemplo más directo de una intervención teatral que marcó un inicio de cambio en los usos del espacio público en el período final de la dictadura, abriendo una posibilidad antes vetada para generar el encuentro.

Los métodos de trabajo del grupo así como la dramaturgia que desarrollaban hablan también de la necesidad de recuperar la calle como espacio de encuentro social participativo. TSC apeló a las formas de la creación colectiva, si bien algunos integrantes estaban más dedicados que otros a trabajar en la dramaturgia, todo el equipo participaba de la creación de los textos, el vestuario, la escenografía y la puesta en escena. En cuanto al trabajo de dramaturgia el grupo se caracterizó por tomar estructuras de textos clásicos y llevarlos a un folclore criollo, por ejemplo *El médico a palos* de Molière se transformó en *El curandero a garrotazos*. Caldarelli recuerda que el grupo estaba interesado en rescatar el folclore dramático

local en sus dos vertientes: el sainete criollo y el género gauchesco. Para ello tomaban como referencia el trabajo de grandes maestros como Alberto Candéau, Enrique Guarnero y Maruja Santullo.

Algunos de sus títulos más populares fueron *Hijo 'e tigre... bicho overo* (octubre 1983) una versión que escribió Tabaré Rivero de un radioteatro que escribió su padre Mario Rivero, *Los relatos de doña Inés* (octubre 1983) en el que se contaban incidencias de fantasmagoría popular (luces malas, lobizones), *Los inquilinos de Don Ricota* (setiembre 1983) de Franklin Rodríguez⁴ es la historia de una pensión donde circulaban personajes tipo como el turco, el malevo, la percanta que trataban de desarrollar estrategias para no pagar el alquiler al dueño de la pensión, *El orgullo de los Albornoz* (mayo 1984), puesta de tema gauchesco, *El Horoscopólogo* (mayo 1984) sobre una chica que se enamora del relator del horóscopo de la radio, *Los amores de Isabella* (setiembre 1983), *Era un tigre disfrazado* (agosto 1983) de Franklin Rodríguez, *Quien me quita lo bailado* (enero 1984) de Ariel Caldarelli, etc. El grupo trabajaba en desarrollar los personajes típicos del sainete, en sus puestas aparecían el gallego, el italiano, el andaluz, el turco, el vivillo-compadre, el taita, el malevo, la percanta, y los personajes del género gauchesco, así como personajes de la mitología como el lobizón, etc.

⁴ Este texto de Rodríguez y *Quien me quita lo bailado* de Caldarelli siguieron su ruta en las expresiones de teatro fuera del teatro y fueron tomadas por el grupo de Teatro "EH, CHE, ¡PARE!", experiencia investigada por Remed i (2015) sobre teatro realizado por un grupo de pacientes psiquiátricos de la Colonia Etchepare dirigidos por Ariel Gold y Ana Cabezas.



Foto 3 - El grupo trabajando de manera colectiva en la elaboración de carteles, composición de música. - Archivo de Ariel Caldarelli. 1982-84

Su universo se nutría de aquellos personajes creados por Alberto Vacarezza, padre del sainete argentino y muy bien sintetizados por su propia pluma en la obra *La comparsa se despide* (1932) mencionados por el personaje Serpentina en el mejor de los lunfardos:

Poca cosa:

un patio de conventiyo,
un italiano encargado,
un yoyega retobado,
una percanta, un vivillo.
Dos malevos de cuchillo,
un chamuyo, una pasión,
choques, celos, discusión,
desafío, puñalada,
aspaviento, disparada
auxilio, cana y telón.
Y debajo de todo eso,
tan sencillo al parecer,
debe el sainete tener
rellenando su armazón

la humanidad, la emoción,
la alegría, los donaires
y el color de Buenos Aires
metido en el corazón.

Su estilo de actuación recuerda algunas características mencionadas por Ángel Rama en su libro *Los gauchipolíticos rioplatenses* (1982) en su análisis sobre la evolución de *Juan Moreira* cuando describe el drama criollo representado en el circo y refiere a la pantomima citando a Bosch:

Representación de episodios simples e interesantes alrededor de un asunto elegido entre los del gusto del pueblo bajo, por medio de la mímica y muy pocas palabras habladas y cantadas, exornando el todo con música instrumental y danzas intercaladas; y en cuya representación los gestos y las poses tenían la parte principal (Rama, 1982:156)

Y siguiendo la línea de este nexo con las pantomimas en el origen del teatro nacional se observa una impronta fuerte en su lenguaje callejero de la presencia de la música. De hecho, el grupo se presentaba como *Teatro Musical Sincueva*. Siempre incorporaban números de canto y baile en las que todos los integrantes participaban y contaban con la presencia del violín instrumento raro en las puestas de aquel entonces. Mondino recuerda:

Teníamos una orquestita. En un momento supimos ser el Teatro Musical Sincueva. Ariel tocaba el violín, yo tocaba la verdulera y el bongó, teníamos también flauta y quena y Tabaré tocaba la guitarra. Eso actuaba como llamador importante para las puestas, pero además utilizábamos una campana y nos metíamos en la feria a pregonar e invitábamos a la gente a acercarse. (Mondino:2013)



Foto 4 - La utilización de instrumentos era un elemento típico en cada función - Archivo de Ariel Caldarelli. 1982-84



Foto 5 – Convocatoria en 18 de Julio – Archivo de Ariel Caldarelli. 1982-84

TSC exploró además en otros formatos teatrales, desarrolló por ejemplo dos grandes megaespectáculos y algunos espectáculos para sala. El más recordado por los componentes es

América pa todos que contaba la historia de los indígenas y sus conquistadores en un tono de comedia. Para este megaspectáculo TSC utilizó la fachada de la Biblioteca Nacional e incorporó varios colaboradores al elenco en lo que significó un despliegue de mayores dimensiones a sus trabajos habituales. Algunos de sus trabajos en sala fueron *Aquí no paga nadie* de Darío Fo en el Teatro Notariado dirigida por Arturo Fleitas (1986) en la que trabajaron con Carlos Sino, el único técnico que trabajó con Sincueva, y *La Granada* de Rodolfo Walsh en el Teatro Circular (1985) dirigida por Ariel Caldarelli y Federico Scasso.

Sin embargo, su veta fuerte por la que son más recordados es por sus puestas en el espacio callejero. El grupo realizó la mayor parte de sus presentaciones en el callejón de la Universidad, pero hizo presentaciones también en otras ferias barriales, en comités de base, complejos habitacionales, en varios puntos del interior del país, fueron contratados por una galería en Punta del Este y realizaron una experiencia de intercambio en Buenos Aires con un grupo de clowns.

En un artículo de María Esther Burgueño titulado “*El espacio no convencional en el teatro uruguayo*” la autora recuerda y destaca el trabajo realizado por TSC en el espacio callejero como una experiencia pionera:

(...) Las experiencias matrices en relación con el teatro callejero están asociadas a una efímera pero interesante actividad en nuestro medio del Teatro Sin-cueva y del Teatro del Carro que intentaron revitalizar la experiencia del teatro itinerante medieval. En la actualidad el grupo Polizón (algunos de cuyos integrantes pertenecían a estas experiencias callejeras) actúan al aire libre, en plazas, parques, y baldíos o en espacios semiabiertos como la estación de AFE o un mercado, requiriendo el contacto con lo natural para la legitimación total de su versión de Popol Vuh que se centra en la creación del mundo y el hombre.(Burgueño, 1996: 48)

Vale aclarar aquí que el *Teatro del Carro* fue una experiencia muy diferente a la realizada por TSC ya que la cercanía temporal de sus presentaciones puede llevar a confusiones. El *Teatro del Carro* fue también una experiencia de expresión callejera que se realizaba sobre un carro y contaba con elementos técnicos como la amplificación cuyo impulsor

fue Omar Bohuid. En este carro, que generalmente se ubicaba en la Plaza Cagancha, se invitaba a artistas de varias áreas a participar y aunaba a músicos, bailarines, artistas circenses y expresiones teatrales de las que TSC también formó parte en alguna oportunidad.

El interés de TSC en el espacio callejero fue la relación del teatro con su público, de una manera directa y espontánea y la búsqueda de las herramientas expresivas del actor en su función de contar una historia e interesar a su platea. Si bien en sus presentaciones no se hacía intervenir al público se priorizaba la cercanía. Se aprovechaba del espacio elegido el paredón que permitía realizar espontáneamente una disposición de escena-público circular o semicircular recordando las expresiones del teatro popular en sus orígenes históricos. La austeridad de los elementos ponía el énfasis en lo narrado. Una escalera oficiaba como principal elemento escénico que organizaba la escena y era utilizada con diversos fines. El vestuario también era muy despojado, el elenco utilizaba vaqueros y calentadores de lana como elemento fijo e identificador y varias telas que se transformaban en chiripás, ponchos, chales, etc. según la necesidad de la historia.



Foto 6 - Presentación frente al paredón de la Biblioteca Nacional junto al público - Archivo de Ariel Caldarelli.1982-84

El grupo comenzó a desarmarse en 1986 ya que muchos de sus integrantes comenzaron a participar de otros destinos artísticos. Andrea Davidovics fue seleccionada ese año para integrar el elenco estable de la Comedia Nacional, Tabaré Rivero se volcó a su grupo musical y los demás integrantes fueron convocados para participar de Teatro en el Aula, experiencia que siguen llevando adelante hasta hoy en el ámbito de la Intendencia de Montevideo y que ven como una continuidad de su experiencia en el TSC. De algún modo la experiencia callejera fue incorporada al ámbito institucional y de este modo se trasladó del espacio abierto al espacio de las salas. De todos modos, TSC es una de las expresiones fundantes de nuestro teatro callejero que trabajó y fue identificado como grupo con una continuidad significativa de tres años, hecho poco común en nuestro sistema teatral. Además, significó en su intervención del espacio público un reencuentro de los espectadores con su ciudad y con la posibilidad de reunirse en ella de manera libre y sin miedos.

Para profundizar en su lenguaje teatral y sus objetivos como grupo me interesa detenerme en dos puestas en particular *Se acabaron los otarios* (1984) y *Los relatos de doña Inés* (1984) para analizar su propuesta de rescatar dos *géneros teatrales marginales* como son el sainete criollo y el género gauchesco.

5.1.1 Al rescate de los géneros populares: el sainete criollo y el género gauchesco.

Se acabaron los Otarios (1984) es un sainete compuesto por Julio Escobar⁵, adaptado por Sincueva para el lenguaje callejero. En la presentación al público Caldarelli lo introduce como una pieza escrita en el momento de la decadencia del género por lo que la escenificación se acerca al formato *sketch*.

El grupo se interesaba por desarrollar este tipo de piezas, con origen en el teatro popular y consideradas como género menor, pero en su esencia dinámicas y con una gran cuota de humor con el afán de mantener la atención de su público. Esta pieza en particular nos presenta

⁵ Dramaturgo Argentino. Texto publicado en 1927.

a personajes del universo tanguero como el guapo, la percanta y el otario. En un lenguaje llano e influenciado por el lunfardo las escenas buscan ser breves, adaptándose a las características del trabajo callejero, intercaladas con varios números musicales que son parte estructural de la *comedia asaineteada*. Este texto de la canción que antecede a la puesta ya introduce el afán lúdico del encuentro propuesto:

“Ya llegó el Teatro Sincueva a jugar mientras no llueva,
como en los tiempos de antes los actores ambulantes
y llegaron los actores, los juglares, los cantores
ya llegaron otra vez para despedirse después.
Como en los circos criollos resolviendo los embrollos
cada día una función, una farsa y una canción.
A jugar mientras no llueva que llegó el Teatro Sincueva.”

En la canción introductoria ya se puede observar el deseo de rescatar las formas antiguas del teatro popular como el quehacer de los juglares y de los circos criollos. En la elección de reflotar el sainete TSC apostó a una forma de teatro devenida por aquella época y que, según veremos más adelante, fue erradicada de la tradición teatral montevideana que se volcó a las salas y a las expresiones de teatro culto. Además, instalaba la posibilidad del “reírse con” como analiza el investigador argentino Osvaldo Pellettieri en la primera etapa del sainete:

“(…)en el sainete como *pura fiesta* se develaba el ridículo a partir de reírse “con” el actor, que, constantemente, hacía chistes, bromas, ejecutaba gags y el público se reía “con” él.” (Pellettieri, 2008)

Pellettieri también observa que al actor de sainete se lo catalogaba de manera peyorativa como “histrión”, “desprolijo” alejado del medio tono y del decoro. El lenguaje actoral del grupo se adaptaba al espacio callejero y por ello buscaban construir personajes arquetípicos, subrayados en la gestualidad y el lenguaje corporal y con un trabajo vocal fuerte y claro, alejado de la declamación impostada. Un maquillaje austero con rubor rojizo y circular en las mejillas refuerza las influencias del lenguaje *clown* apoyado con pocos, pero significativos elementos de vestuario: pañuelos en el cuello y sombreros de copa que recrean el imaginario tanguero y

de los personajes del bajo a los que remite la pieza, como el guapo y el malevo, bigotes y panzas postizas que introducen la parodia al costumbrismo. En la puesta se delinea la bipolaridad campo-ciudad a través de los gauchos recién llegados a la ciudad que pecan de extremada ingenuidad y los locatarios compadres que asisten al club nocturno El Gatopardo.

En la pieza se interpretaban dos tangos en vivo pues la puesta incluía dos números musicales: *Se acabaron los otarios* (que daba nombre a la obra) y *Todavía hay otarios*. La introducción de la música generaba transición entre las escenas, formaba parte de la narración e introducía un atractivo para que los espectadores mantuvieran su atención, ya que el teatro callejero lucha contra la dispersión propia del espacio público. Si bien TSC no hacía intervenir a su público trabajaba con elementos sorpresa propios del lenguaje callejero y del teatro popular como en este caso la llegada del Otario (Tabaré Rivero) al Club Gatopardo en el que mira y pregunta al público si alguien quiere bailar con él, lo que además de incluir a los presentes dentro de la ficción, despierta la risa inmediata.

Con esta puesta TSC genera el rescate de una obra escrita en 1927 considerada por ser sainete como “oveja negra” dentro del sistema teatral, siguiendo las ideas de Pellettieri en torno a este género y al grotesco criollo en su análisis sobre el sistema teatral argentino, del cual analiza:

Su sola existencia explicaba todos los vicios que se le endilgaban al país, desde el mal gusto hasta la falta de capacidad profesional. La crítica y la investigación modernas saludaron su “desaparición” no como el resultado del cambio de sensibilidad de su público sino como el índice de su propia bajeza artística y humana. La concepción positivista del progreso absoluto reinante en el teatro en nuestro país aplaudía su “avance incontenible” hacia formas “más elevadas”. (Pellettieri, 2008:12)

Y estas nociones pueden trasladarse al sistema teatral uruguayo por las similitudes con el argentino y porque el sainete es un fenómeno rioplatense, origen del teatro en ambas orillas. En esta historia del sainete, Uruguay tiene un rol central. Es posible apreciar que hasta la década del '40 -cuando apareció el teatro independiente oriental- actores, autores y directores uruguayos trabajaban en Buenos Aires. Tanto Carlos Mauricio Pacheco como los Podestá eran

uruguayos, lo cual permite hablar de un teatro rioplatense. (Pellettieri, 2008:12) Es significativa entonces esta búsqueda del rescate de un género que fue entendido en sus inicios como un mero entretenimiento de las clases populares, no considerado como teatro, así como el regreso a las formas fundantes de nuestra escena en un ámbito público resignificado por su poderoso valor democrático en aquel contexto histórico.

Los relatos de doña Inés (1984) esta pieza es una creación colectiva del grupo que se presenta como ejemplo del género gauchesco que Sincueva quería recordar, haciendo referencia a las presentaciones del circo criollo en el Río de la Plata y su trabajo itinerante por los pueblos con sus reconocidas pantomimas gauchescas. Al igual que el sainete esta forma dramática fue considerada como un “género chico criollo” aunque fue muy popular y contó con una gran adhesión del público. Caldarelli explica a los espectadores presentes que la obra toma leyendas y mitologías gauchescas y se desarrolla en una Pulpería. Con la colocación de un cartel de cartón pintado a mano colgado de una escalera el espacio se transforma automáticamente y de manera sencilla en la citada Pulpería.

Con guitarra en mano Bettina Mondino (doña Inés) y a modo de payadora introduce al pulpero una de las historias que le va a contar sobre “aparecidos”. La protagonista del relato es “curandera” y se encarga de realizar “gualichos” que actúan como curas mágicas para solucionar problemas. Pronto aparece la leyenda sobre el lobizón, el hijo menor de siete hermanos y los vampiros. Los enredos se desarrollan entre los gauchos y el pulpero en el camposanto en noche de viernes de luna llena. En esta puesta nuevamente se desarrollan los arquetipos: el pulpero, los gauchos sabandijas, la china, la curandera, etc. La composición de los personajes tiende a la caricatura (uso de pelucas, máscaras, despliegue de muecas y gestos, lenguaje corporal exacerbado) y el desarrollo de la anécdota a desarrollar los enredos y fomentar los gags y situaciones de comicidad.

El grupo siempre utiliza pocos elementos ya que la mayor intervención en el espacio es la acción y la presencia de los actores. La escalera de fondo, que se repite en todas las puestas del grupo, es un elemento escenográfico que los identifica en su doble cualidad de simpleza y

ductilidad. En este caso actúa como palco desde el que doña Inés hace sus narraciones y payadas para el público de la pulpería. Sobre el sentido de homenaje de esta pieza hacia el género gauchesco y las leyendas criollas el grupo canta como desenlace de la pieza:

“Esto ha sido un homenaje a las leyendas nativas
donde siempre hay un pulpero,
chinas, gauchos y entrevero
y si resultó atractiva
les pasamos el sombrero
y no les cobramos el IVA”

Esta puesta fue creada y pensada para el espacio callejero, pero la filmación a la que se refiere este análisis fue realizada en un galpón con el fin de realizar el registro⁶. La canción final introduce con comicidad el pedido de colaboración a la gorra que era clásico en las presentaciones de TSC a modo de buscar la complicidad del público.

Tal vez sin expresarlo de manera consciente TSC realizó varias transgresiones desde sus presentaciones teatrales. La primera y más notoria fue la intervención del espacio público en el contexto de la salida de la dictadura entre 1982 y 1984. A través de sus puestas y sus presentaciones sistemáticas demostraron que existía una brecha posible del “se puede” en la apropiación de un espacio que antes estaba vetado. De este modo fomentaron la reunión y el encuentro público en torno a un hecho teatral que generaba la risa y alejaba el miedo instalado en la sociedad. También impulsaron un acto de rebeldía al rescatar formas de teatro popular perdidas en la tradición teatral montevideanas, siendo un grupo de actores que venían del teatro profesional y se estaban formando para ello.

Se adentraron en explorar formas de *teatro marginal* en un lenguaje teatral también entendido como marginal o como género menor como es el teatro callejero. Demostraron tener una gran capacidad creativa, al estrenar una obra de teatro por semana; ser capaces de trabajar de manera colectiva, con pocos recursos, pero con gran profesionalismo y, lo más difícil tal

⁶ Ver anexos

vez, sostener una continuidad en el tiempo significativa, de tres años. Sin duda para aquellos espectadores de esta forma de *teatro de invasión* el callejón de la Universidad ya no sería el mismo, resignificado en un lugar de posibilidad de encuentro y de goce lúdico marcaba de algún modo la llegada de la pronta y esperada democracia. TSC demostró además que el sistema teatral nacional puede y tiene otras formas de teatro posible, que son merecedoras de atención por parte de los discursos críticos, los que de cierta forma le están en deuda. Tal vez este análisis sea un puntapié inicial para profundizar en su extensa producción.

5.2. Proyecto Feria (2002): Al amparo de un circuito institucional.

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. Percovich investiga desde 1995 -cuando estrenó su primer puesta *Te 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 hacía tiempo, siendo esta su primer experiencia de trabajo en un espacio callejero. 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*. 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. Percovich decidió trabajar sobre personajes tipo: la novia, el marinero, los inmigrantes, los locos. Todos ellos se inspiraron en la lectura del libro *Breviario de Idiotas* del autor italiano Ermanno Cavazzoni (1994)



Foto 7. Proyecto Feria. Archivo de la Comedia Nacional, 2002.

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 EMAD dirigida por Rubén Yáñez.

En el 2001 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 sólo 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. Sin embargo, en la conformación del equipo surgieron algunas dificultades, la directora afirmó que integraron a una alumna de Hugo Millán de la Escuela de diseño industrial ya que, ningún egresado de diseño de la EMAD se interesó

por trabajar para una puesta de teatro de calle.

Hicimos una convocatoria con Osvaldo Reyno, invitamos a una reunión de egresados y varios nos contestaron que no, que para la calle no les interesaba trabajar. Finalmente convocamos a una alumna de Hugo Millán que hizo un trabajo visual maravilloso. Con Millán pensamos que el teatro de calle está muy degradado en su prestigio en el Uruguay, entonces los chicos jóvenes no vieron ningún interés en trabajar para este espacio, cuando en realidad como artista te propone un montón de desafíos. (Percovich, 2013)

Dentro del equipo se integró la figura del productor rol en el que se desempeñaron Gustavo Zidán, Graciela Michellini y Eduardo Rabelino (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 (Gonzalo Gravina acordeonista, Eduardo Mauria guitarrista y Jorge Pí contrabajista). 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 para destacar a la banda de actores que eran como veinte personas. (Percovich:2013)



Foto 8. Proyecto Feria. Archivo de la Comedia Nacional, 2002.

El periodista Gustavo Laborde dedicó una nota de una página en la sección Espectáculos del diario El País titulada “Teatro entre frutas y verduras” y recuerda sobre su concurrencia al ensayo general:

El sábado pasado, en la feria de Martínez Trueba y Canelones, tuvo lugar el ensayo general de Proyecto Feria. Como todo feriante, la Comedia llegó al barrio en camión, pero en vez de descargar cajones de naranjas, acelgas o frutillas bajaron actores, músicos y técnicos. Y en lugar de hacer alarde de convenientes ofertas de legumbres, quesos y mermeladas, los artistas pregonan historias delirantes, cantan canciones populares y engañan a los incautos clientes con narraciones de hechos que nunca ocurrieron. Mientras en los puestos se vende alimento para el cuerpo, la Comedia regala nutrientes para el espíritu. (Laborde, El País, 1/10/2002)

Es interesante también detenernos en la descripción que el periodista Carlos Reyes realizó en su reseña “Actores, frutas y verduras” publicada en el Semanario Búsqueda para observar más detalles sobre el trabajo sobre el espacio:

En un lugar estratégico, presidido por tres músicos, se delimita un espacio para la representación. Allí se hacen pequeños números, se baila un tango y luego los 16 actores rompen filas y se mezclan a lo largo de la feria. La mayoría cuentan historias (más costumbristas unas, más fantásticas otras) a la vez que otros actores escuchan e intervienen. Luego vuelven a reunirse para hacer alguna coreografía o bailar un vals o una milonga, para después retomar el trabajo individual. Dada esa dinámica fragmentaria, el espectáculo no necesita ser visto de principio a fin, sino que se puede disfrutar por segmentos, haciendo un alto en la elección de las frutas y verduras que llevará a su mesa. (Reyes, Búsqueda, 10/10/2002)

5.2.1 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 Intendencia de Montevideo) pautando reuniones previas con los feriantes para no invadir 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, etc. (Percovich:2013)

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.



Foto 9. Proyecto Feria. Archivo de la Comedia Nacional, 2002

De todos modos, las reacciones adversas por la ruptura del uso convencional de este espacio debido a la intervención del teatro existieron y fueron registradas 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. (Reyes, *Búsqueda*, 10/10/2002)

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 Intendencia de Montevideo, en total se realizaron 35 funciones. *Proyecto Feria* adquirió las dimensiones de un gran espectáculo de teatro callejero que, siguiendo los conceptos de Carreira, se presenta para los espectadores 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 fue 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, como el caso ya analizado de TSC. 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. De esta manera el espectáculo se apropia de la *dramaturgia* del espacio.

Para Mariana Busso, Doctora en Ciencias Sociales de la UBA, la feria es un lugar en constante movimiento y transformación, “cada viernes es un acontecimiento”. En este sentido comparte características con el teatro. Para la autora es un lugar de intercambios comerciales, pero también de interacción social y encuentros: ‘espacio de relaciones lúdicas, sociales y simbólicas.

En resumen, las ferias son un espacio histórico de intercambios, pero no solo de mercancías, sino también de historias, de vivencias, de códigos, de costumbres, de informaciones. Las ferias son entonces un espacio de intercambios económicos y socio-culturales, donde se superponen sus características de institución social, forma económica y entidad cultural. (Busso, 2011)

La intervención del espacio para modificar su realidad cotidiana fue grande, mayor a la puesta inicial realizada en los mercados de Córdoba. Existió instalación de parlantes para intervenir el espacio sonoro, de la puesta formó parte una banda en vivo, los actores contaban con un maquillaje grotesco y un vestuario colorido y visual.

Para el director brasileño Amir Haddad fundador del grupo de teatro callejero *Tá na Rua*: “la ciudad es de por sí teatral y dramática” (Haddad: 1999:15) Haddad recuerda que cuando su grupo comenzó a trabajar 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, sólo si lo habían conquistado. (Haddad: 1999:17)

5.2.2 El espacio-feria: un ámbito escénico marginal.

¿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. En el vínculo con los feriantes Percovich trabajó la integración y la complicidad, sobrellevando en algunos casos las rispideces

antes mencionadas:

Lo incluíamos todo el tiempo. En la filmación⁷ se ve que una chica cuenta la historia de su novio y dice: como ese muchacho tan bonito, y señala al feriante y el feriante se ríe.

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, etc. 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 (Percovich:2013)

⁷ Ver anexos



Foto 10. Proyecto Feria. Archivo Comedia Nacional, 2002

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.

Este espectáculo realizado en 2002 se aleja del contexto político y cultural de las décadas de los '80 y los '90. El espacio callejero goza de la libertad de uso ya distanciada del recuerdo de las restricciones de la salida de la dictadura. Pero es y sigue siendo un espacio poco intervenido, por tanto, un ámbito escénico marginal. Así lo entiende Percovich cuando elige retratar a estos seres "raros", "locos", "freaks", que se sienten habitantes naturales de ese espacio. Y elige además referir a una dramaturgia escénica ancestral como es la de los contadores de historias. Néstor Ganduglia investiga sobre la narración oral como otra forma de teatro, un teatro de la memoria ya que proviene del antiguo arte de relatar historias como modo

de mantener viva la memoria de la comunidad. (Ganduglia:2014) Una forma teatral que apela a lo colectivo, y en la elaboración del relato a la identidad del grupo del que proviene. Por ello Percovich construye historias de inmigrantes, parte constitutiva de la identidad nacional, en un relato que para ser significativo necesita dialogar con otro cercano. Sobre la narración oral entendida como un arte escénico nuevo Ganduglia se expresa en su artículo *La Narración oral, teatro de la memoria. La cotidianeidad como escenario de lo mágico*⁸ y sobre la importancia de lo vincular destaca:

La narración oral escénica es un monólogo, porque está previsto, prediseñado, guionado y ensayado. En cambio el cuentero popular no monologa: dialoga con 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. (Ganduglia, 2014: 48)

En esa búsqueda del encuentro con el otro 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. (Percovich,2013)

⁸ Publicado en *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*, libro que recoge varios artículos sobre teatralidades por fuera de las salas y los circuitos institucionales.

5.2.3 De la ruptura a la falta de continuidad.

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 peyorativa alrededor del teatro callejero que quedó como reducto de los malabaristas, mimos, payasos lo cual le ha quitado prestigio. ¿Por qué buenos directores no se han dedicado a hacerlo? Porque además de todas las dificultades técnicas me pregunto: ¿cómo bancas al elenco?, ¿solo 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. (Percovich:2013)

Según Percovich no existe una cultura sentada que establezca una tradición de teatro callejero en Uruguay. Las razones de esta ausencia según observa es 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.

Además, también tenemos un gran movimiento de carnaval y los que hacen cosas en la calle son los artistas de carnaval. Las personas que quiere ver espectáculos callejeros van a los tablados o al Teatro de verano. Y los teatreros hacen espectáculos en las salas.

En su reflexión la directora aporta una visión muy interesante sobre la historia de nuestro teatro que resulta un gran aporte para esta investigación. Al respecto Percovich habla sobre una traición de los propios fundadores al espectáculo de picadero y analiza la gran fuerza convencional que adquirió en nuestra cultura la sala italiana:

Según la historia, ya comienza todo cuando Podestá resuelve pasar sus espectáculos de carpa a una sala italiana, y se contrata a un escenógrafo italiano. Esa fue la primera “traición” de los fundadores de una tradición maravillosa y de ruptura como era el espectáculo de picadero y escenario combinados. De allí podía partir una línea de teatro

popular, una línea de actuación que al mismo tiempo Margarita Xirgu y todos los maestros de actuación de unas décadas después de ese movimiento de Podestá terminarían de rematar. Si para hacer Sánchez un italiano pinta un telón con un rancho, si te reprimen la actuación asainetada, si te dicen que eso no es lo correcto, la actuación se amolda al formato “exitoso” y sobre todo “prestigioso” Ricardo Bartís siempre habla de la actuación como algo atorrante, pero el teatro “serio” se encargó de rematar todas las formas populares. Creo que Candeau y Guarnero, eran conscientes y por eso amaban el radioteatro, reivindicaban el sainete, luego eso fue muriendo con ellos. (Percovich:2013)

Sobre esta evolución histórica Percovich destaca que el melodrama se reduce a las expresiones de radioteatro y carnaval mientras el sainete es arrinconado en los repertorios de teatros oficiales e independientes, a la vez que el carnaval como género popular queda completamente separado del teatro.

Eso hizo que recién en la década del ‘90 mi generación pudiera recuperar gracias al *camp* o al *pastiche* las citas de géneros abandonados por lo “serio” o nuestros mayores. El cine trajo prestigio a formas populares y la literatura también. Manuel Puig era despreciado por sus cultos contemporáneos del boom y ahora es también re descubierto y puesto en valor. El teatro callejero no tiene historia en el siglo XX, recién cuando vemos compañías internacionales, la gente de mi generación lo mira con cariño. Hoy líneas como las del teatro comunitario o las intervenciones urbanas construirán, supongo, otra historia en el siglo XXI. (Percovich:2013)

Aun siendo conscientes de esta falta de tradición su puesta significó un riesgo que llegó a buen puerto. Si bien *PF* fue una experiencia puntual que no obtuvo réplicas generó impacto a nivel de la crítica y de la prensa que realizó varias coberturas (incluyendo un fotorreportaje de dos páginas en el diario *El Observador* a cargo de Javier Lyonnet el 20/10/2002) En este caso, la figura de la directora, su trayectoria y el respaldo de las instituciones fueron un llamador que generó el prestigio que generalmente no se asocia a las puestas de teatro callejero, como hacía referencia Percovich en su reflexión.

5.3. Fernando Toja (2002): La dramaturgia urbana como forma de supervivencia.

El director Fernando Toja, miembro fundador e integrante de la Escuela de acción teatral Alambique y egresado de los cursos del Teatro Circular de Montevideo en 1978, comenzó en 2002 en plena época de crisis económica en Uruguay a realizar teatro sobre los ómnibus. Luego de 20 años de trayectoria en el circuito profesional y, debido a la gran crisis que atravesaba el país, Toja se vio obligado a buscar alguna forma de sustento para su familia utilizando su formación de actor como herramienta de supervivencia. Fue así que tras mucho pensarlo y debiendo vencer algunas resistencias propias produjo un mini-espectáculo teatral pensado para realizar sobre los ómnibus, interviniendo este espacio callejero en búsqueda de un público al que pasar la gorra.

El actor pidió colaboración a Fernando Schmidt, autor y libretista de TV y carnaval, con quien ya había trabajado en otros proyectos ⁹ para armar un guion (en el que también incluyó textos propios) con el que presentarse y realizar su actuación sobre los ómnibus. Sobre sus comienzos como actor callejero Toja recuerda:

Me largué y tenía un susto bárbaro, pero fue un aprendizaje increíble. Conocí un mundo callejero de vendedores ambulantes y de artistas con los que conformamos la primer Asociación de artistas callejeros. Ellos siguen ahora en actividad, en aquel entonces yo escribí un texto sobre la misión del artista callejero para presentar en un simposio. Tenía anotadas muchas anécdotas para contar sobre el ómnibus y me fui soltando como un juglar, al estilo del actor de comedia del arte y después fui especificando los textos. Era un formato irónico, de humor, basado en arquetipos. (Toja:2013)

El actor comenzó a transitar un circuito urbano que se inició en los ómnibus que circulaban sobre Avenida Gianattasio, ya que era cercano a la zona donde se radicaba (El Pinar, Canelones), luego amplió su recorrido. Realizaba un promedio de 20 ómnibus por día y lograba llevar con lo recaudado en la gorra el sustento diario para su familia. En sus propios cálculos

⁹ El humor en los tiempos del cólera. Fernando Schmidt y Franklin Rodríguez. Dirección Fernando Toja. 1991, Teatro La Gaviota. Gracias por todo. Fernando Schmidt. Dirección Fernando Toja. 1999, Teatro La Candela.

creo que en los tres años en que desarrolló esta actividad su intervención fue vista por unas 300 mil personas.

Como desarrollé en el marco teórico André Carreira habla de un *teatro de invasión* y de la característica de *la ciudad como texto dramaturgico* y el trabajo de Toja en el espacio público reúne las características citadas por el autor. Para Carreira toda manifestación callejera provoca una reconfiguración del espacio de convivencia cotidiana y genera una modificación en las relaciones de ocupación espacial logrando una transformación/construcción del ambiente. (Carreira, 2011:35)

Recordando su experiencia Toja cree que su trabajo callejero se convirtió en un “servicio” ya que el público le agradecía su intervención en este espacio. Sus presentaciones en la calle invadían y se apropiaban de un flujo de la ciudad establecido convencionalmente para otros usos, como es el transporte público. Toja logró incorporarlo al propio espectáculo que presentaba, generando un cambio en el uso cotidiano de ese espacio y ampliando sus posibilidades como escenario teatral. Cabe aclarar que si bien hoy es una práctica extendida, hija de las crisis económicas, en aquel momento no era una experiencia común para los usuarios del transporte público. En cuanto a las diferencias de la acción sobre este espacio con respecto al trabajo callejero en una plaza, por ejemplo, Toja reflexiona:

En la plaza vos podés convocar pero en el ómnibus invadís. Primero tenés que pedir la autorización del guarda y después lo primero que hacés es agradecer y tenés un *speech* de presentación. Yo tenía una tabla con las letras y usaba un gorrito y atrás de la tabla había un afiche que decía “Teatro pasajero”. Al subir al ómnibus estás interrumpiendo una rutina y no sabés lo que te espera. Desde el punto de vista expresivo te obliga a manejar la precisión del texto, la producción, y a trabajar mucho con la voz. Si el ómnibus se te llena de gente en una parada ya no te escuchan, y estás interrumpiendo y debés apurarte para irte. Hay una experiencia personal (humana) y una experiencia artística que te foguea. Te sentís como un sucesor de otro siglo. En cuanto al espectador siempre tenés público. Y está bueno cuando la gente te sonrío, le cambia la cara, es un momento donde vos lo entretenés y como actor se trabaja el tono de lo popular y esto era magnífico. Los climas que se generan son increíbles y te quedás con el aplauso, el agradecimiento. (Toja:2013)

Toja recuerda que en su intervención se convertía en un típico contador de historias. Para ello utilizaba poco vestuario: llevaba un gorro con visera para poder pasar la gorra al final de su actuación, a veces algún chaleco, pero lo que lo identificaba era una tabla en la que llevaba enganchados sus guiones y que tenía un afiche que lo presentaba como “Teatro Pasajero”. El convivio en este espacio se tornaba en la expresión más pura del teatro: el actor, su público y la creación.

En su presentación utilizaba como recursos el humor y la ironía, trabajaba con la metáfora y la rima e introducía temas de actualidad que hacían reír a su público. Nunca faltaba la reflexión y la improvisación, ya que se trataba de una intervención en un flujo ciudadano que, sin hacer interactuar al público, se contaminaba naturalmente del escenario cotidiano.

Una vez me subí un domingo a un ómnibus y en el fondo venía el músico Urbano Moraes¹⁰. Terminé la función y un pasajero se paró y empezó a hacer como una arenga política y decía: “estás son las consecuencias del neoliberalismo salvaje las cuales hacen que artistas como Fernando Toja estén arriba del ómnibus, un aplauso para Fernando y otro para vos Urbano”. Miró a una señora que venía con los hijos y les dijo: “ven hay que tener cojones”. A veces había gente que me regalaba cosas, había colegas que no me miraban porque les daba vergüenza, otros me decían que ellos no se animarían. (Toja:2013)

Toja hace referencia a la histórica figura del juglar al referirse a su exposición, clásico personaje de la Europa medieval, artista ambulante cuyas características recuerdan la descripción que realiza el teórico español Martín Barbero en su análisis sobre el melodrama como el gran espectáculo popular (Barbero, 1987) del personaje del “bobo”:

Representa la presencia activa de lo cómico, la otra vertiente esencial de la matriz popular. La figura del Bobo en el melodrama remite por un lado a la del payaso en el circo, esto es, aquel que pone distensión y relajo emocional después de un fuerte momento de tensión, necesarísimo en un tipo de drama que mantiene las situaciones y los sentimientos casi siempre al límite. Pero remite por otro lado a lo plebeyo, al

¹⁰ Compositor, bajista y cantante uruguayo. Representante del candombe-beat, integró entre otros el grupo *El Kinto* en la década del '60-'70.

antihéroe torpe y hasta grotesco, con su lenguaje antislime y grosero, burlándose de la corrección y la retórica de los protagonistas, introduciendo la ironía de su aparente torpeza física, siendo como es un equilibrista, y su habla llena de refranes y de juegos de palabras. (Barbero. 1987:130)

Es interesante trasladar a este análisis el concepto de dramaturgia urbana trabajado por Carreira ya que muchas de las características descritas por el autor dialogan a la perfección con la experiencia de trabajo callejero realizada por Toja:

En el caso de un teatro realizado en el espacio abierto de la ciudad debemos considerar como elemento clave de la dramaturgia también los cuerpos de los usuarios del espacio –los ciudadanos y sus hábitos-. Las relaciones establecidas entre las reglas de funcionamiento del espacio escénico, del espacio cultural y la construcción de textos espectaculares en los espacios de la ciudad, representan los elementos que dan forma a una dramaturgia del espacio urbano. (Carreira: 2013)

Toja es un director con gran trayectoria en el carnaval realizando puestas en escena y co-autoría de textos (*Contrafarsa*, 2000, *Los Bubys*, 1988-1994, *La gran Muñeca*, 1996). Para este trabajo callejero incorporó herramientas de este lenguaje escénico popular que lo ayudaron a nivel artístico: desde el trabajo con la voz, el vínculo y la mirada hacia el público, y el pedido de colaboración con la gorra. Su trabajo no se trata de una gran puesta en escena, ni de una presentación de grupo, sino de un monólogo que redobla el desafío de captar la atención de ese público que, si bien está co-presente en tiempo y espacio, no concurrió voluntariamente a la representación.

En sus textos (luego reunidos para un espectáculo de sala) incorporaba la dramaturgia propia del espacio invadido al que transformaba en tema de sus intervenciones:

Parada cuentera

Después de dejar pasar a imaginarios pasajeros. Se da vuelta para continuar actuando. Siente que alguien le toca el hombro.

Bueno, continuando con... Si, ya lo dejo pasar señor...señor... (se da cuenta que es

un inspector) ins-pec-tor...Pase nomás. Adelante. Haga de cuenta que está en su ómnibus. A ver por favor señores pasajeros... los boletos para el señor inspector.

El espacio al interior del transporte sufre una doble transformación: pasa de ser un no-lugar, un espacio momentáneo de convivencia con el propósito del traslado, a ser para el actor un escenario rodeado de público con un potencial de retribución económica inmediata de gustar su actuación y para los pasajeros devenidos en espectadores un sitio de distracción donde observar una representación y, muchas veces, ser partícipes como protagonistas del relato.

5.3.1 De la calle a la sala.

Varios medios de prensa realizaron coberturas de esta experiencia teatral callejera, no tanto interesados por la expresión artística sino sorprendidos por la decisión de Toja de comenzar con esta actividad siendo un artista con más de 20 años de trayectoria y reconocido en el medio. A su vez estos artículos de prensa surgieron luego de que Toja decidiera trasladar su experiencia a una obra teatral que estrenó en la sala de Agadu, *Teatro Pasajero* (febrero 2003) El periodista Fabio Guerra publicó una entrevista en El País Cultura titulada *El sistema eres tú* en la que indaga sobre su trabajo sobre los ómnibus:

Un día su esposa le dijo que si la gente no venía al teatro él debía ir a la gente, aunque tuviera que treparse a un ómnibus. Los veinte años de trayectoria como actor, director y dramaturgo de Fernando Toja, al principio se negaron. Finalmente aceptó y después de dejar pasar cinco ómnibus, saltó al siguiente. Con el tiempo, lo experimentado en el transporte cristalizó en un unipersonal que Toja escribió y estrenó en febrero en la sala de AGADU. En él repasa, con disfrutable humor, varios estereotipos de la “uruguayez” y plantea un rescate del espíritu, tarea a la que le está dedicando la vida. (Guerra, 2003:4)

Es muy interesante observar que su experiencia callejera, marcada por la mirada de muchos años de trabajo en el teatro de sala, derivó en un espectáculo teatral que se estrenó en una sala y así, regresó al reconocimiento de la institución teatro. En este espectáculo Toja reunió las experiencias vividas sobre los ómnibus y creó un monólogo estructurado en diferentes paradas: la parada del amor, la parada de la mentira, etc. Aunque en un escenario despojado con pocos elementos: algunos asientos, la barra para agarrarse en el ómnibus, etc.

intentó recrear aquel espacio callejero que fue su refugio por aquellos años¹¹. Observamos como paradójicamente el espacio callejero en su carácter transgresor se traslada al espacio cerrado y dominante de la sala perdiendo todo grado de ruptura: un intento de mimesis atravesado por las reglas de la representación. El flujo ciudadano como espacio callejero contenedor, intervenido a modo de ruptura de su uso cotidiano, pasa a ser escenografía teatral desprovista de su poderosa dramaturgia urbana.

En este análisis no podemos dejar de lado que se trata de una experiencia callejera puntual, nacida de la necesidad económica y no impulsada por una búsqueda artística. Por ello también fue una experiencia acotada en el tiempo, sin un objetivo de continuar como actividad más allá de resolver los apremios momentáneos. Tanto en la reticencia inicial que sintió Toja como en la reacción de otros protagonistas del sistema teatral y de la prensa se observa otra de las características de la expresión callejera que la llevan a su escaso desarrollo: la marginalidad.

El carácter transgresor del teatro callejero determina que este ocupe un lugar social que podría ser definido como el espacio de la marginalidad reivindicada. La poca rentabilidad del teatro callejero y la marginalidad de sus realizadores ubica esta modalidad teatral en un lugar social desprestigiado. En el cuadro de los valores de nuestra sociedad – cuyo principal referente social es el poder adquisitivo – el teatro callejero es casi sinónimo de “diletantismo”, y dentro del propio contexto teatral, ocupa un lugar marginal. Esta marginalidad proviene principalmente del hecho de que los realizadores del teatro callejero, al utilizar el espacio de la calle ya se encuentran en una actitud enfrentada con la cultura dominante que asigna un valor superior al teatro realizado en las salas.” (Carreira, 2001: 5)

Seguramente ese valor superior del que habla Carreira fue un elemento que pesó en el trabajo de Toja que, como modo de organizar sus textos y de procesar su experiencia artística callejera, necesitó del teatro de sala. Nuevamente esta experiencia expone la marginalidad del lenguaje teatral callejero, entendido así muchas veces por los propios artistas. En este caso, una práctica puntual, que gestó y amplificó un posible nuevo ámbito escénico en la calle, pero que no era el interés profesional del actor.

¹¹ Ver texto en los anexos (Reúne textos de Fernando Toja, William Shakespeare, León Felipe, Fernando Schmidt, Daniel Paiva, Pablo Routin)

5.4. Ubú Rey (2005): Un recorrido hacia un espectáculo callejero de grandes dimensiones.

La puesta de *Ubú Rey* en la explanada del teatro Solís es el resultado de la experiencia de su director Enrique Permuy y de años previos de trabajo con puestas de calle. Por ello para realizar un mejor análisis de este caso de estudio es importante registrar en esta investigación los antecedentes de este trabajo particular vinculados a la figura de su director.

Enrique Permuy estudió en la EMAD y recibió la formación clásica orientada hacia el teatro de texto y de sala. Recuerda que a la salida de la dictadura su generación recibió las primeras noticias de un teatro de creación colectiva que comenzó a abrir otra mirada sobre la creación teatral. En su formación profesional posterior señala 1986 como un año clave con la llegada del director e investigador italiano Eugenio Barba y el *Odin Teatret* por primera vez a Montevideo. Sus teorías sobre la antropología teatral y el entrenamiento actoral se convirtieron en la influencia principal de su trabajo. Su rumbo artístico desde entonces comenzó a seguir de cerca a la escuela de Barba sin saber aún que se dedicaría al teatro callejero.

La presencia de Eugenio Barba en Latinoamérica fue una gran influencia para el desarrollo de grupos de teatro callejero, tanto en Montevideo como en Buenos Aires. Permuy participó en dos ISTA (Escuela Internacional de Antropología Teatral) en Brasil y Portugal y realizó varios seminarios y talleres con Barba y los actores del *Odin Teatret*.

En lo referente a lo que ocurría en Montevideo las experiencias previas del Teatro Sincueva y del Teatro del Carro también llamaron su atención sobre el trabajo callejero. Especialmente se interesó tanto por la experiencia de Omar Bohuid y del *Odin Teatret* en el manejo de los zancos, elemento circense muy vinculado al lenguaje callejero. Logró reunir a algunos actores interesados en este lenguaje y fue conformando un grupo que realizó su primer performance en una feria realizada para el sindicato de Antel.

Otro año de relevancia en su carrera teatral fue 1989 cuando llegó a Montevideo el actor y director peruano Carlos Riboty. Pronto se contactó con Permuy quien por ese entonces estaba

trabajando junto a los actores Iván Solarich y Carlos Saralegui. Riboty también seguía las líneas de trabajo de Barba y era un gran seguidor de Grotowski. Poseía amplia experiencia en el teatro callejero y les transmitió sus enseñanzas sobre su trabajo en Perú. Junto a él trabajaron sobre un cuento para llevarlo al lenguaje callejero y estrenaron la obra *Cae Jacinto cae* (1989), el primer espectáculo pensando para la calle que este grupo realizó.

Comenzaron a montarla en diferentes esquinas, Permuy recuerda un sinnúmero de lugares donde la realizaron entre ellos: 18 y Magallanes, el barrio Colón, plazas, actos políticos y sindicales. La característica del montaje hacía que fuera muy fácil de trasladar y de montar en cualquier sitio: eran tres actores, un altar, unas cañas y poco vestuario. Dada la repercusión que obtuvieron con la puesta callejera se contactaron con una red de teatro popular y viajaron con la obra a Argentina y a Chile y en 1990 fueron a Perú. De esta experiencia Permuy recuerda:

Viajamos con la obra y la hicimos para distintos lugares y públicos, por ejemplo, para los Cholos de Cajamarca que hablan en el idioma aimara (no hablan español casi), pero lo nuestro era un lenguaje inventado, no se decían palabras, lo que transmitía era la acción y el sentido del sonido y ese público se colgaba mucho con la propuesta. Pasábamos la gorra y nos iba bien. Esta experiencia duró tres años y nos marcó mucho, íbamos con el teatro a cualquier lado, con públicos de todas las edades. Nos fascinó esa característica de la calle de lo imprevisto. Recuerdo que la llegamos a hacer en La Rural del Prado en un encuentro que se llamó Crudo y Salado, con gente de rock. (Permuy:2013)

Riboty regresó a su país y se incorporó a este grupo Bertha Pereyra quien hacía 10 años que se había radicado en Panamá donde se dedicaba al teatro callejero. Junto a ella crearon el grupo *La Comuna* con el que inauguraron una escuela de teatro con formación de dos años. Trabajaban técnicas circenses como el uso de los zancos y acrobacias y realizaron desfiles callejeros con los que llamaron la atención pues no era algo común en Montevideo. Comenzaron a ser contratados para eventos por la visibilidad y originalidad de su trabajo. La primera generación de la *Escuela La Comuna* tuvo 15 egresados que se dedicaron al arte circense hasta el día de hoy.

Con el devenir del tiempo Iván Solarich se separó del grupo para integrar *Trenes y Lunas* y ya no se dedicó más al trabajo callejero. Permuy continuó en ese camino y conformó en 1994 el grupo Polizón Teatro con los egresados de la *Escuela La Comuna*. Con este nuevo grupo y posterior a un viaje que realizó a México comenzó a proyectar la puesta de la recordada *Popol Vuh* (1995).

Estos jóvenes estaban interesados y dispuestos a hacer teatro callejero. Con algunos de ellos habíamos hecho experiencias callejeras previas y empezamos a ensayar sobre un guion que armé del *Popol Vuh* en la rambla. En ese lugar paraban los autos al ver zancos y tambores. Después nos pusimos a ensayar para hacer una serpiente china que llamaba más la atención en ese espacio abierto. Pasó más de una vez que se bajó algún productor de discoteca que nos quería contratar para ambientar algún evento. Fue empezar a trabajar en el espacio de la calle y fue un reguero de pólvora, nos llamaban de muchos lados. En pocos meses juntamos 3000 dólares. Nos pagaban 100 dólares en 1994 por ir a bailar en zancos. Ese dinero lo volcábamos al espectáculo. Una vez chocaron dos coches por mirar lo que estábamos haciendo. Me di cuenta que ese lugar llamaba la atención y se nos ocurrió hacer la obra ahí mismo. En aquel entonces no estaba el Hotel Ibis ni la cancha de fútbol, era un espacio verde. (Permuy:2013)

Popol Vuh fue el primer espectáculo de calle con grandes dimensiones que realizó *Polizón Teatro* y tal vez el primero con estas características que se realizaba en Montevideo. Tenía un gran despliegue visual a través del uso de elementos escénicos y vestuario inspirado en los códigos mayas a cargo de Alejandra Stewart. El espacio utilizado se conformaba como un gran círculo ya que hacía referencia a los ritos indígenas, contaban con cuatro pantallas y trabajaban con zancos, máscaras y despliegue de fuego ya que contaban la historia de los dioses y tal vez lo más llamativo de la puesta era la gran serpiente emplumada. Requería un importante entrenamiento de los actores por la exigencia física que la obra imponía. La obra fue estrenada en 1995 y tuvo gran repercusión de público y en la prensa y fue presentada durante tres años por Montevideo y el interior. Sobre su gestación Permuy recuerda:

En aquella época estaba muy interesado en las tradiciones indígenas, hice 4 viajes a México y participé en rituales y ceremonias. Quería transmitir algo de estas raíces ancestrales en un país tan europeo como el nuestro que estaba muy de espaldas a las culturas nativas. El *Popol Vuh* es de los pocos testimonios escritos sobrevivientes de la

masacre y me inspiré básicamente en la primera parte del código. A su vez, los 14 jóvenes que actuaban, sentían la misma afinidad.

El grupo la presentó en la Bienal de Teatro del Interior donde fue vista por los críticos de la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay (ACTU) por lo que fue nominada al Premio Florencio que entrega esta institución en las categorías de mejor espectáculo y mejor vestuario. Dada esta distinción Permuy entendió que había abierto un camino posible con esta puesta.



Foto 11. Popol Vuh. Archivo Polizón Teatro, 1995.

Consultado por su visión acerca de este reconocimiento desde la crítica hegemónica Permuy reflexiona:

En el año '95 casi no se tenían antecedentes de espectáculos con ese impacto visual y atmósfera ritual. Presentado en el ocaso del día, cuando el sol se ocultaba y aparecía nuestro propio dios - sol con un aro de fuego gigante. Además del acierto en las dramaturgias que intervenían en la puesta, especialmente la visual con unos vestuarios y accesorios muy bellos. Varios críticos asistieron a una función muy mágica que hicimos en Paysandú, invitados al encuentro de ATI.

Popol Vuh realizó unas 80 funciones a lo largo de tres años. Luego de su estreno en un

predio abierto frente a la Rambla República Argentina (esquina La Cumparsita), fue montada tanto en espacios abiertos como cerrados. Se presentó en las canteras del Parque Rodó, la Estación de AFE, Mundo Afro, explanada de la IM y del Teatro Solís, Cilindro Municipal, en terrenos baldíos en diversos barrios y localidades del interior.

Polizón Teatro comenzó a profundizar en sus técnicas circenses y a desarrollar espectáculos no necesariamente para calle sino que pudieran adaptarse a las salas, ya que eran contratados por empresas e instituciones para festividades especiales. Comenzaron a profundizar en una expresión que los caracterizaba que eran los desfiles callejeros, entre ellos las Fiestas de la Primavera que llevaban adelante en la calle Gonzalo Ramírez frente a la sede de Polizón¹². El grupo trabajó de 1995 al 2002 y luego se fue desintegrando. Durante esos siete años sin embargo, su trabajo fue muy intenso y sus integrantes podían vivir del teatro. El grupo realizó en 2001 una puesta callejera titulada *Ancestros*, que contó con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura y representaba escenas de inmigrantes en el marco de la celebración del Día del Patrimonio. También realizó entre 1999 y 2001 la experiencia *Escena Pasajera*, que consistió en la puesta de obras de autores nacionales sobre los ómnibus.

Del 2002 al 2004, años coincidentes con la crisis económica, Permuy se radicó junto a su familia en Brasil país en el que realizó varios talleres y performances callejeras. A su regreso en el 2004 el grupo Polizón estaba desarmado. En ese año se encontró con una gran movida cultural en la Estación de AFE llamada “Viene”. Si bien esta expresión le parecía algo delirante para aquel contexto que se vivía en el Uruguay despertó su interés por darle la oportunidad de continuar con los espectáculos callejeros en grandes espacios. Pero hubo otra chispa que influyó mucho en su decisión de gestar la puesta de *Ubú Rey* en la calle. En noviembre de 2004 llegó a Uruguay una compañía italiana dirigida por la argentina Cora Herrenford. El grupo llamado *Teatro Núcleo*, realizó una puesta callejera de *El Quijote de la Mancha* frente a El Cabildo de Montevideo¹³. Esta puesta de gran despliegue, con el uso de carros y de fuego,

¹² Casa de los 7 vientos , ubicada en Gonzalo Ramírez 1595

¹³ 25 de noviembre de 2004, 22 hs, Peatonal Sarandí y Juan Carlos Gómez.

terminó por impulsar a Permuy a realizar un nuevo espectáculo callejero de grandes dimensiones: *Ubú rey*. Sobre esta puesta de *El Quijote* el diario la República registró:

La puesta en escena que es promovida por el Instituto Italiano de Cultura, el Paseo Cultural de la Ciudad Vieja y la Intendencia Municipal de Montevideo, está dirigida por Cora Herrendorf. Teatro Núcleo propone un estilo fastuoso con gran despliegue de maquinarias, vestuario y escenografías aplicadas a espacios abiertos. Entre sus cometidos está el llevar “la poesía y la complejidad de las puestas escénicas a calles, plazas y otros lugares públicos para luchar contra el embrutecimiento, la tristeza y la pobreza espiritual”. (La República:2004)

5.4.1 Ubú Rey: bajo el ala de la institución.

Inspirado en el trabajo de Herrendorf y ya con años de experiencia en el lenguaje callejero Permuy proyectó una gran puesta de *Ubú Rey* de Alfred Jarry que finalmente fue estrenada en el 2005 en la explanada del Teatro Solís. El espacio elegido respondía a las características de una fachada palaciega, ideal al servicio de la anécdota, pero cobraba más relevancia ya que el Teatro Solís -principal escenario de la ciudad de Montevideo- hacía muy poco que había sido reinaugurado¹⁴. Esta puesta realzaba su presencia y fomentaba su visualización bajo su nuevo y renovado aspecto.

Con la anterior experiencia de *Popol Vuh* Permuy dobló su apuesta a la producción de este espectáculo buscando una mayor profesionalización del mismo, por lo que comenzó a buscar fondos para llevarlo adelante. Fue así que consiguió el apoyo de la Embajada de Francia, Cofonte y una empresa grande como Coca Cola, además del apoyo de Gerardo Grieco por el Teatro Solís. Sobre esta experiencia recuerda que tenía una gran exigencia con respecto al montaje, ya que trabajaba con grandes estructuras de hierro. También recuerda que recolectaban ganancia a la gorra que, aunque no mucha, resultaba en una devolución por igual para todo el equipo. Las funciones siempre se realizaban con gran marco de público, al menos unas doscientas personas se hacían cita en cada función.

¹⁴ 25 de agosto de 2004.



Foto 11-12 - Presentación en la fachada del Teatro Solís - Archivo de Polizón Teatro. 2005

Al contar con el apoyo institucional y al realizarse en un espacio público vinculado necesariamente a un gran edificio municipal la puesta no se realizaba de manera sorpresiva ni espontánea, sino que respondía a ciertas reglas de funcionamiento. Contaba con días programados y horarios fijos que eran anunciados en las carteleras, por lo que, si bien se interfería en un flujo ciudadano, la mayoría del público sabía de antemano que allí estaría la representación y se dirigía allí de manera programada. Se trató entonces de un gran espectáculo en un espacio abierto. De todas formas, el grupo mantuvo en la convocatoria el espíritu callejero de la asonada para convocar al público incauto que se encontraba en los alrededores del Solís. Sobre la convivencia en este espacio Permuy recuerda:

El hacer Ubú en el Solís tuvo visibilidad y buenas críticas. Fue dificultosa la convivencia con el Solís por la logística del espectáculo, por los materiales que usábamos y dónde guardarlos, etc. por eso no pudimos seguir. Teníamos que coordinar los horarios para no interferir con las obras que se daban dentro. Pasaba muchas veces que la gente salía en los entreactos y se quedaba a ver Ubú, por el despliegue de música y color que atraía. (Permuy:2013)



Foto 13 - Presentación en la fachada del Teatro Solís - Archivo de Polizón Teatro. 2005

La puesta se realizó desde noviembre de 2005 a febrero de 2006 en la explanada del Solís y luego tuvo varias presentaciones en otros espacios como en Paysandú, en la Fiesta de la X en Montevideo, frente al Palacio Legislativo para la Bienal del Fuego y, con el apoyo de la IM, realizó una gira por los barrios. Esta última experiencia fue ampliamente registrada y analizada por Gustavo Remedi (2013) quien contrasta las resonancias de esta puesta en dos espacios muy distintos: la explanada del Solís y una plaza en Flor de Maroñas. El autor propone en su artículo “repensar el teatro desde la travesía y la frontera” y resulta un antecedente de análisis muy interesante para esta investigación.

En particular cabe remarcar y traer a alusión lo que el autor visiona sobre los diversos significados como acontecimiento que la puesta adquiere condicionada al espacio de su realización que no podemos pasar por alto. La fachada del Solís no dejó de ser un marco institucional reconocido, una extensión en el “afuera” de su presencia como la principal sala de Montevideo. Y la puesta de Ubú Rey en este contexto, fue registrada por la crítica dado el lugar de su realización, ausencia que evidencia Remedi en sus presentaciones barriales. Para Remedi el “Ubú callejero” fue desatendido por la crítica, salvo por un par de artículos en el diario La República y El País, pero el “Ubú transitante” fue “borrado e ignorado” (Remedi,

2013) El autor se interesa entonces en analizar lo ocurrido en Flor de Maroñas centrando su interés en “captar lo que sucede en los bordes del “archipiélago teatral” (Barba, 1997) (Remedi:2013)

Su trabajo aporta datos sobre la versión realizada por *Polizón Teatro* que, además de apostar al despliegue visual de grandes estructuras para adaptar la obra a un lenguaje callejero, realizó un vínculo de la anécdota con la historia local a fin de acercar aún más esta pieza, ya clásica, al público.

La fábula cobra vigencia y sentido en relación a la pasada dictadura y también a la lucha que no cesa por el poder, entre los valores y los anti-valores. Los personajes, que son bastante menos, aluden a ese contexto e historia local, donde no hay dos bandos sino tres, conformando dos ejes de conflicto 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. (Remedi:2013,3)

Interesa dialogar aquí con sus ideas en cuanto que montar *Ubú Rey* frente al Solís no representaba mayor desafío y, sin embargo, si lo fue en Flor de Maroñas donde se desarrolló en medio de una kermesse barrial, y donde muchos de los espectadores se enfrentaban por primera vez a una representación teatral. Con respecto a la puesta del Solís Remedi visiona:

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. (Remedi:2013)



Foto 14 – Puesta de Ubú Rey en la fachada del Teatro Solís - Archivo de Polizón Teatro. 2005



Foto 15 – Puesta de Ubú Rey en la fachada del Teatro Solís - Archivo del Teatro Solís, Ciddae, 2005

La elección de este texto de Alfred Jarry para su versión callejera aprovecha las posibilidades de desarrollar el grotesco y la parodia, eliminando varios parlamentos para centrarse en sus posibilidades visuales. Si bien ya se habían realizado varias versiones en

Montevideo de este texto que en su momento de estreno supo ser vanguardista, la presentación frente al Solís representa la primera vez que se realiza en formato callejero. De algún modo, más allá de utilizar la fachada del Solís al servicio de la anécdota, la presencia de este imponente edificio marca la legitimación de la institución teatral. En cierto modo así lo señala el crítico Jorge Arias para su reseña en el diario La República:

El teatro callejero puede ser, y casi reclama, ser revulsivo y contestatario y así fue, por ejemplo, “A saga de Canudos” por el grupo de Porto Alegre “Oi nois aqui traveiz” que vimos hace algunos años en el Parque Rodó; Polizón teatro ha preferido el tono y el estilo de un entretenimiento al aire libre.

El espectáculo, que se ofrece a las 22.00 horas, recorre airosamente el paseo en la cuerda floja del teatro callejero, con sus climas aleatorios, sus ómnibus que pasan, las brisas refrescantes, el fondo, no menos clásico, del teatro Solís; tiene buen ritmo y es entretenido. (Arias: 2005)

Puede observarse claramente a través de estas puestas el carácter que posee el teatro de ser un acontecimiento único e irrepetible. Y, en este caso en particular, cómo se ve condicionado como fenómeno social según el espacio de su realización. Y aquí el espacio cobra mayor protagonismo al ser callejero y trasladar a la puesta todos sus sentidos de uso cotidiano. Mientras frente al Solís el montaje no se alejó de ser una puesta clásica, al aire libre, pero con un público habituado del circuito teatral céntrico. De cierta forma el montaje se veía protegido bajo el marco institucional y se aseguraba la reunión del público que, en este caso, rodeaba la puesta pero respetaba la separación público-actores repitiendo las normas del código implícito en el juego teatral. Remedi aporta en su artículo la descripción de la puesta realizada en Maroñas, que desde su punto de vista se trató de un verdadero acontecimiento donde el público, mayormente conformado por niños, se apropió del espacio y los elementos teatrales, reforzando el alcance callejero de intervención y haciendo de la cercanía entre público y actores un valor único.

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 —multi-generacional—, 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. (Remedi:2013)

La puesta barrial de *Ubú Rey* generó mayor cercanía e incorporó otros flujos ciudadanos con otros significados para la puesta, aún tratándose del mismo montaje. Según señala Remedi en su análisis hizo visible nuevamente la condición de práctica marginal a la que hace referencia Villegas al quedar marginada por el discurso crítico hegemónico.



Foto 16-Ubú Rey en Flor de Maroñas- Archivo de Gustavo Remedi, 2005

La puesta de *Ubú Rey* en los barrios marcó un inicio de apoyo de la IM para comenzar a descentralizar las presentaciones teatrales abriendo la posibilidad hacia otros espacios alejados del circuito del centro. La característica callejera de la puesta de *Polizón Teatro* reforzó esta posibilidad del regreso hacia los barrios.

5.5. Tejanos (2006): Teatro de los vecinos para los vecinos.

Luego de la puesta de *Ubú Rey* en el Teatro Solís Enrique Permuy se dirigió a la Intendencia de Montevideo buscando apoyo para poder realizarla en los barrios. En aquel momento Raquel Diana era asesora de Cultura de la IM y le sugirió que se contactara con Amanecer Dotta. A raíz de ese contacto *Ubú Rey* pudo hacer funciones en los barrios y Permuy, muy influenciado por el trabajo del director Adhemar Bianchi en Buenos Aires con el grupo de Teatro Comunitario *Catalinas Sur*, comenzó con el *Programa Esquinas de la Cultura* de la IM¹⁵ a coordinar un grupo de Teatro Comunitario en La Teja llamado *Tejanos*. Este grupo comenzó a funcionar en abril del 2006.

Una vez conformado el grupo el director propuso comenzar a crear una obra que hablara sobre el propio barrio que resultó ser *Tejanos*, puesta estrenada el 28 de octubre de 2006. El grupo se fue formando con vecinos del barrio y, a través del boca a boca, logró la participación de más de treinta integrantes. Las reuniones de trabajo y ensayos se realizaban en el Centro Cultural Vidplan de La Teja (CE.CU.VI) que está ubicado en lo que antes había sido una fábrica de vidrio, sitio que los vecinos recuperaron y transformaron en centro cultural. Gilda Gutiérrez actriz, vecina y activista social del barrio es quien estaba al frente de CE.CU.VI y se vinculó con el proyecto desde el comienzo. También colaboraron en los detalles del montaje Berta Pereira y Daniel "Pollo" Píriz quienes habían acompañado a Permuy en sus proyectos anteriores. Berta Pereira integra el grupo desde 2010 como docente de entrenamiento corporal y vocal y Daniel "Pollo" Píriz desde el 2006 como director musical del grupo.

Como primera actividad el grupo comenzó a desarrollar un taller de dramaturgia con la idea de recoger en un texto la historia del barrio. La Teja se caracteriza por ser un barrio con

¹⁵ El programa Esquinas de la Cultura se enmarca en el Proyecto de Descentralización Municipal de Montevideo y pertenece al Departamento de Cultura de la IM. Busca recuperar y crear espacios públicos como lugares, no sólo de encuentro y recreación ciudadana, sino también de creatividad, información, diálogo e intercambio cultural, promoviendo así la participación y el protagonismo de los ciudadanos en la vida cultural; asimismo busca articular las acciones de los vecinos.

una larga y rica historia, protagonista de hechos sociales, culturales, económicos y políticos importantes para la ciudad y el país. El texto buscaba reunir anécdotas y memorias desde la época de la fundación de saladeros impulsados por el empresario inglés Samuel Lafone hasta la actualidad. Fueron muy importantes para su escritura y armado final los aportes de los recuerdos de los vecinos más veteranos y las ideas del escritor Xosé Enríquez en colaboración con el historiador local Carlos Pilo. (Remedi:2008)

Fuimos recolectando los temas que nos parecían significativos y que hablaban del barrio, y de alguna manera la historia del país también. El escritor nos dio la idea de narrar la historia de un joven que emigró a Europa e intercambia correspondencia con su madre. A través de las cartas busca recordar y saber más del barrio porque tiene nostalgia y la madre le cuenta historias. A partir de ese hilo se van generando los pequeños diálogos de ellos y la escenificación de momentos. Fui armando ese rompecabezas con diferentes ideas desde la improvisación. (Permuy:2013)

Al ser un teatro nacido del barrio y creado por los propios vecinos, la apropiación del espacio urbano adquiere un rol protagónico, ya que es parte de la historia del lugar y de la gente que lo habita. Así en la puesta toma un lugar importante el tema del surgimiento de las fábricas y también de la llegada de los inmigrantes que conformaron y dieron identidad al barrio. El grupo encontró la mejor manera de dar forma a estos contenidos trabajando sobre la reformulación de viejos sainetes. Hay en la puesta representación de parte de *La pobre gente* de Florencio Sánchez (1904) y de *Mustafá* de Armando Discépolo y Rafael José De Rosa (pieza que marca un pasaje desde el sainete hacia el grotesco criollo en Argentina) y de *Don Chicho* un sainete de Alberto Novión.



Foto 17- Escena de Mustafá, Tejanos- Archivo de Gustavo Remedi, 2006.

La presencia de las fábricas es un dato que marca identidad en La Teja y que fue parte importante de su silueta urbana. La aparición y desaparición de las mismas ha marcado a este popular barrio y estos hechos fueron representados con detalle en la obra. Permuy recuerda que estas anécdotas fueron hechos significativos vinculados al barrio, pero que también lo trascendían y que no tardaron en transformarse en hitos de la historia del Uruguay. Es así que decidieron complejizar el guion y vincular las historias barriales con hechos históricos que atravesaron a toda la sociedad. Por ejemplo, en los recuerdos que emergen de la conversación entre madre e hijo se recrean escenas sobre la época de la dictadura, presentada en escena con la presencia simbólica de un solo militar. Sobre el lugar que ocupan la historia y la memoria en la práctica del teatro comunitario la investigadora argentina Clarisa Fernández analiza citando a Jelin, 2004:

La revisión histórica es un ejercicio necesario para reconstruir los hechos que marcaron determinado territorio; el abastecimiento de documentación, así como

también el insumo que brindan los testimonios orales, se convierten en materia prima para la construcción teatral. Asimismo, la memoria es la bandera a levantar, el entrenamiento y la acción que empuja la esencia de este teatro; a ella se recurre permanentemente, pero no sólo para recordar, sino también para transformar. (Fernández, 2011)

En la puesta de Tejanos puede visualizarse este proceso de transmisión de la memoria, donde los imaginarios que aportan los vecinos sobre su pasado construyeron el texto. Fernández apunta que otra forma de transmitir la memoria es mediante la utilización del espacio y observa que en muchos casos, las obras de Teatro comunitario se reapropian de lugares abandonados, símbolos de tristeza y decadencia según la autora (Fernández, 2011)

En su artículo *Tejanos: The Uruguayan Transition Beyond* (2008) Gustavo Remedi analiza en profundidad los detalles del montaje, desde sus contenidos a su puesta en espacio, contextualizando esta modalidad de teatro comunitario como una forma alternativa de teatro al que denomina "teatro de frontera". Recuerda que la pieza consta de un solo acto dividido en diez escenas, muchas de ellas representadas en paralelo. El autor destaca la utilización de variados lenguajes escénicos en su realización como la música, danza, carnaval, teatralidad política y social y el uso envolvente de la calle, con montaje en la zona frontal, a ambos lados de la vereda, en la propia calle con una movilidad de los personajes en ambos sentidos, a través de ella, y entre el público.

En su análisis exhaustivo sobre la obra Remedi observa que *Tejanos*, además de tratarse de una puesta compleja y ambiciosa, utiliza varios códigos en su realización, además de tocar varios períodos históricos y lugares geográficos. Para resolver ello el director eligió apoderarse de la calle desde sus distintos frentes. Además para poder resolver todo el material trabajado por los vecinos con los historiadores Permy dividió la puesta en varias escenas, en las cuales incorpora estos diversos lenguajes que sincrónicamente permite el teatro callejero. Acerca de esta característica la investigadora argentina Lola Proaño observa:

(...)los productos tienen un estilo ecléctico: Brecht, Boal, el carnaval, el circo, la murga, la Comedia Dell'Arte, desafían la comprensión de la historia y con ella, la

justificación política, mediante la fuerte presencia del cuerpo, el lenguaje es muchas veces procaz y generalmente se presenta en espacios no tradicionales; es un teatro político sin ser estricta y únicamente instrumental. (Proaño, 2005)

En las primeras escenas presenta a un joven que se encuentra exiliado en Hamburgo y que se comunica con su madre para que le cuente la historia del barrio. Esta historia, que es parte de sus raíces y, por tanto, de su actualidad es repasada escena tras escena para que el joven protagonista pueda intercambiar recuerdos con sus nuevos amigos, también inmigrantes. A partir de este eje narrativo monta las diversas escenas, entre ellas, la aparición de figuras fundantes del barrio como Lafone, empresario que instaló el Saladero en el denominado por aquel entonces Pueblo Victoria.



Foto 18- Disposición del escenario en la calle, Tejanos- Archivo de Gustavo Remedi, 2006



Foto 19- Disposición del público en la calle, Tejanos- Archivo de Gustavo Remedi, 2006

Sobre los contenidos que abarcan expresiones que representan a los vecinos y al corazón del barrio Remedi anota el trabajo sobre una expresión popular muy fuertemente arraigada en este barrio que es la Murga¹⁶, y que no podía faltar al hablar de La Teja (de este barrio popular nacen murgas tradicionales como *La reina de La Teja* y *Diablos Verdes*). Es así que el grupo decidió hacer el cierre con la presencia de una retirada de murga cuya letra adquiere un significado especial pues fue escrita por el zapatero del barrio (Martín Gurlekián, “*En la vieja plaza soplan los vientos*”):

Del alma, los sueños
Van forjando anhelos
En el duro yunque
De la vida

¹⁶ La Reina de la Teja. Fundada en 1980 por José Morgade, Antonio Zenardo y Juan C. Álvarez, nace en el Sportivo del Sur y luego pasa al Club Arbolito, en la plaza Lafone – corazón de La Teja.

Y ante la miseria
Gris de sus botijas
Marcha el obrero
A su labor
(Levanta su puño con razón)
...
Y en el adiós su canto elevará
Bajo la luna de un cielo en esplendor,
Una utopía, un pueblo, una razón,
Que aquí en La Teja ¡Nunca morirá!

El estreno de *Tejanos* fue pensado para realizarlo en una calle de La Teja, en pleno corazón del barrio, pero el grupo también estimó presentar la puesta en otros espacios no necesariamente callejeros. El día del estreno se intervino el espacio de la calle Real esquina Mármol. El lugar elegido no fue fortuito pues es una zona donde la presencia de varias fábricas genera una reminiscencia simbólica muy importante y la realización de la obra en este entorno urbano generó una significación y resignificación fuerte del espacio. El escenario se desplegó a lo largo de toda una calle en la que en un extremo se encontraba un pórtico con guirnaldas desde el que salían a escena los actores. El pórtico estaba iluminado simulando la decoración que se hacía históricamente en los barrios en los desfiles de carnaval. Al otro extremo de la calle se montó un escenario en donde transcurrían escenas del diálogo entre la madre y el hijo que emigra a Europa y aparecían figuras históricas vinculadas al barrio como Samuel Lafone¹⁷, por ejemplo. La disposición de los actores con respecto al público -según recuerda Permuy- buscó ser envolvente. El director trabajó con varios fragmentos en donde los actores encarnaban a inmigrantes y realizaban monólogos escritos por ellos mismos. Esos monólogos eran representados simultáneamente a los lados de la calle con los actores de cara hacia el público.

En una entrevista realizada luego del estreno en el diario La República Permuy recuerda

¹⁷ Samuel Lafone, inmigrante inglés que en 1842 fundó el barrio La Teja oficialmente llamado Pueblo Victoria, pero conocido popularmente por los materiales de los techos a dos aguas de las casas hechas al estilo británico.

sobre la puesta en el espacio:

Y además me parecía linda la idea de que se represente en los lugares donde los vecinos viven, es decir en las propias cuadras, usando las casas de los vecinos como parte de la puesta en escena y que ellos a su vez sean parte de lo que sucede en la obra.”(La República, 3-11-2006)

La obra que se estrenó en 2006 se sigue presentando hasta hoy. El grupo la ha adaptado para realizarla en diversos espacios, tanto abiertos como cerrados. *Tejanos* se presentó en El Teatro Macció de San José, La Casa de la Cultura de Maldonado, Escuelas, Liceos, Plazas, la entrega de los Premios Florencio, La Experimental de Malvín, cooperativas de viviendas, y en el primer Festival Internacional de artes escénicas (FIDAE-Setiembre Escénico, 2009)

5.5.1 El teatro comunitario: la toma de la calle como un regreso a los barrios.

El Teatro comunitario tiene un amplio desarrollo en Buenos Aires donde surgió luego de las épocas de crisis como en la posdictadura (1983) y tras la crisis económica del 2001. Aquí la experiencia de *Tejanos* fue el puntapié inicial de este tipo de expresión teatral en Uruguay inspirada en el trabajo del director uruguayo, radicado en argentina desde 1873 por razones políticas, Adhemar Bianchi. Este caso de estudio presenta la particularidad de pertenecer a otra categoría de teatro que incorpora actores amateurs, denominados actores-vecinos. Una modalidad de teatro de creación colectiva, con alto grado de participación e integración. La investigadora argentina Marcela Bidegain marca en su nacimiento la característica de la “voluntad comunitaria de reunirse” y señala su potencial de reconstitución del entramado social.(Bidegain, 2011)

El Teatro Comunitario se vincula necesariamente al barrio porque es de allí que surge y es una expresión artística que genera fuerte sentido de pertinencia entre sus participantes que se sienten representantes del lugar en el que habitan. Por ello en muchas de sus puestas la modalidad elegida es la callejera, pues es un teatro de vecinos hecho para los vecinos y la calle

es el espacio público y participativo por excelencia. Ese lugar donde antes había mayor desarrollo de los desfiles y corsos de carnaval y mayor apropiación por parte de los vecinos de su propio hábitat. Sobre esta cualidad de reapropiación el investigador argentino Diego Rosemberg, para quien el Teatro Comunitario es profundamente político y transformador de la sociedad, analiza:

En un momento en el que las plazas de Buenos Aires son enrejadas, la calle es visualizada como un espacio de peligro y el pobre o el diferente son criminalizados, la reapropiación de ese lugar de todos mediante una obra teatral resulta una apuesta política, desde el arte, contraria a las propuestas de blindaje domiciliario. (Rosemberg, 2009)

Hoy el Teatro Comunitario con el apoyo de la IM es un intento de recuperar ese vínculo tan estrecho con los espacios públicos barriales, como quedó evidenciado en 2013 al realizarse el Primer Festival Internacional de Teatro Comunitario en Montevideo en el que participaron varios grupos locales, entre ellos: *La Barraquita*, el Grupo de Teatro Comunitario de Piedras Blancas; *Las estaciones*, Grupo de Teatro Comunitario del Cerro; *Guyunusa*, el Grupo de Teatro del Parque Posadas; el Teatro Comunitario *Sacude*; el Taller de Teatro Comunitario *Las Duranas*; y el grupo *Tejanos*.

De todas formas, en esta modalidad de trabajo no siempre se elige el espacio al aire libre. *Tejanos* fue estrenada en la calle, pero no es una puesta pensada exclusivamente en modalidad callejera, aunque parte importante de su sentido se lo otorguen las propias calles del barrio. Hoy día se representa en diversos espacios y se adapta a sitios generalmente cerrados. De hecho el grupo *Tejanos* ha seguido desarrollando puestas posteriores que estrena en salas. Por ejemplo, estrenaron a fines de 2008 una versión de *El Herrero y la muerte* de Mercedes Rein y Jorge Curi con la dirección de Enrique Permy, que presentaron en las instalaciones de CE.CU.VI y en el Teatro Florencio Sánchez.

El ejemplo más cercano y que es una influencia directa en el trabajo de *Tejanos* es el del grupo argentino Catalinas Sur, dirigido por el uruguayo Adhemar Bianchi, que comenzó

trabajando en las calles y las plazas, hasta que logró gran repercusión y adquirió un galpón en La Boca, sitio donde hoy realizan sus representaciones a puertas cerradas y tendiendo a la profesionalización de sus propuestas. Rosemberg apunta sobre este camino de proyección:

Desde entonces, el grupo Catalinas montó más de 15 obras teatrales, engordó su elenco hasta superar las 300 personas, inauguró -en 1997- su propia sala teatral, paseó su experiencia por todo el país y también por el exterior, sembró la semilla para que nacieran tres decenas de organizaciones similares y fundó la Red Nacional de Teatro Comunitario y la Red Latinoamericana de Arte para la Transformación Social. (Rosemberg, 2009)

El Teatro Comunitario es otra de las caras del teatro callejero, pues nace y se gesta desde las propias calles. Toma de ellas sus contenidos y la apropiación de las mismas es su leitmotiv. El desarrollo del Teatro Comunitario en Montevideo significa un retorno del teatro a los barrios, un teatro amateur, de creación colectiva donde los vecinos se convierten por un rato en actores que representan su propia historia. Es una forma de gestar y reconectar la vecindad, el sentimiento de localía, el rescate de la propia historia, la resignificación de los espacios urbanos barriales, dándoles un sentido "otro" a través de la intervención teatral. *Tejanos* contaba con difusión y producción previa, fue un modo de teatro callejero no sorpresivo pero convocante. Al ser un teatro hecho por los vecinos atraía a un público local asegurado que buscaba verse reflejado en aquella representación. Todos (espacio y público) eran incluidos dentro de la representación. Así fue que la obra obtuvo una gran repercusión por su novedad y por su apuesta, y llamó la atención de otro público ajeno al barrio interesado por conocer un poco más de la historia de La Teja. La comunidad se vio movilizada e interesada en el espectáculo que al ser callejero otorgó visibilidad (Remedi: 2008)



Foto 20- Presentación en Plaza Matriz, Tejanos- Archivo del blog del grupo, 2009



Foto 21- Presentación en Plaza Cagancha, Tejanos- Archivo del blog del grupo, 2009

La obra significó además no un “acercar” el teatro al barrio, sino gestar un teatro desde sus propias calles. Hay un narrar la propia historia y una celebración de la idiosincrasia del

propio barrio (Remedi:2008) Tal vez por ello *Tejanos* no tenga el mismo peso simbólico al ser adaptada a otros espacios. Las imágenes asociadas a las fachadas de las fábricas a los lados de las aceras (hay reminiscencias sobre el silbato de BAO y la sirena de ANCAP), los recuerdos que emergen en los espectadores locales, el intercambio de relatos entre los integrantes del grupo y entre actores-vecinos y espectadores tejen una red que restituye los vínculos sociales. Fue además el trabajo pionero de *Tejanos* un puntapié que desencadenó el desarrollo de nuevos grupos de Teatro Comunitario, generando un movimiento antes inexistente en torno a este tipo de teatro en Uruguay.

6. Discusión

Como tantos conceptos en el campo de las artes escénicas el teatro callejero es un concepto complejo que se enmarca dentro de la idea de liminalidad trabajada por Diéguez y adquiere características de la transteatralidad mencionada por Dubatti. Por tanto, es un concepto híbrido, líquido, al tratarse como bien lo definió Carreira de un teatro de síntesis, que abarca y mezcla varios lenguajes escénicos y se expresa en varias modalidades. Escapa a la idea de un concepto acabado o cerrado, es así que se trata de un campo múltiple y abierto, así como complejo que desafía al investigador para continuar analizándolo y discutiéndolo en profundidad.

Luego de la observación de casos y el sesgo propuesto (dada la falta de desarrollo de este tipo de teatro en Montevideo) planteo como primera discusión, si esta situación se debe a la larga tradición montevideana que representa la expresión popular del Carnaval que agota el interés de otros sectores artísticos por apropiarse del espacio público como posible escenario. Por ejemplo, citando cifras de público, en una investigación realizada por Carolina Asuaga y Esther Hochsztain (2014) sobre el impacto económico del carnaval del tablado se observa que durante los 40 días que dura el Carnaval se venden más de un millón seiscientos mil entradas. Según las autoras esto significa más del 30% de las entradas vendidas anualmente en espectáculos realizados en vivo, ya sea teatro, danza, recitales, ópera, etc. Al respecto y reafirmando esta característica de masividad Remedi (2006) analiza al carnaval como un fenómeno de teatro de tablados y observa esa convocatoria popular aportando números: en Montevideo en 1985 se abrieron 70 tablados, en 1986 circularon 65 conjuntos y en 1987 se vendieron dos millones y medio de entradas. Ahondando en esta reflexión Fernando Toja apunta que la popularidad del carnaval montevideano radica en su rica y vasta historia, que por más de un siglo fue una fiesta popular creada por la gente de los barrios. Observa que al principio esta expresión, especialmente las murgas, estaban conformadas por integrantes de las clases populares como los canillitas y luego se extendió hacia las clases universitarias (troupe ateniense). Este crecimiento y expansión llevó a que el carnaval fuera pasando de la calle a los escenarios y de una clase popular a una clase media intelectual que le siguió otorgando

masividad.

Otra línea de discusión que puede plantearse para comprender este escaso desarrollo es si se debe a que los costos asociados a la producción de espectáculos callejeros de grandes dimensiones restringen su desarrollo y por ello los artistas no demuestran interés en desarrollar este tipo de espectáculos. Si bien se han generado programas de fomento desde el municipio (el propio programa Esquinas, gracias al que se han desarrollado los grupos de Teatro Comunitario) tal vez resulte necesario un mayor apoyo económico de las instituciones estatales que generen un fomento real y sostenido para este tipo de lenguaje teatral. En esa línea de fomentos se creó en 2009 el Instituto Nacional de Artes Escénicas (INAE) dependiente del MEC que ha abierto un nuevo camino.

Otra interesante línea de discusión que arrojó este sondeo es la constatación de una falta de tradición montevideana con respecto a este tipo de lenguaje fronterizo, que supo ser el origen de nuestro teatro, debido a la fuerte influencia europea del teatro de sala. La investigadora Eva Golluscio de Montoya analizó este fenómeno en 1984, refiriéndose al teatro rioplatense y observó que, desde comienzos del S.XX el elenco de los Podestá abandonó los circos suburbanos para trabajar en la escena ciudadana y allí interpretar obras teatrales. Observa un desplazamiento debido a la adaptación de la actividad dramática al proceso de urbanización. Apunta que desde 1870 comienza este fenómeno de urbanización con cambios profundos como la llegada de inmigrantes (y con ellos influencias culturales como la zarzuela española), la asimilación de los suburbios y la desaparición de la figura del gaucho. Interesa observar que en esta historia que analiza Golluscio el sainete urbano desplaza al drama gauchesco y trae cambios en el público (clase media en ascenso) y el lugar del espectáculo: “de la carpa con pista y escenario se pasó al escenario de los Teatros Rivadavia, Pasatiempo, Apolo, Olimpo, variedades que constituyeron el nuevo eje de la actividad teatral popular.” (Golluscio, 1984)

7. Conclusiones

Montevideo es una ciudad ampliamente teatral con cientos de estrenos anuales en la diversidad de salas alojadas en distintas zonas de la ciudad. Pero a diferencia de Brasil y Argentina no ha generado una tradición de teatro callejero conformado por grupos de larga trayectoria, ni se han conformado movimientos o circuitos urbanos donde se desarrolle e identifique este tipo de expresión teatral. Los ejemplos estudiados en esta tesis resultan ser parte de expresiones “marginales” de teatro callejero, siendo puestas creadas sin pretender poseer dicha continuidad. Sin embargo, son ejemplo de un tipo de teatro que, aun siendo escaso en su desarrollo, merece ser analizado en profundidad y puede ser incluido dentro de las denominadas expresiones de teatro fuera del teatro, que en su conjunto amplían y enriquecen al sistema teatral uruguayo.

Según la información recabada para este estudio se puede observar que el período posdictadura (que fue tan fermental en otras áreas de nuestra cultura) no impulsó necesariamente la aparición de grupos dedicados a desarrollar el teatro callejero, como sí ocurrió claramente en los países limítrofes. Montevideo es una ciudad con gran influencia europea y el mayor desarrollo de su teatro ocurre en el denominado teatro de sala, que acapara además el registro y análisis académico, por ser vara legitimadora. Alejado de sus orígenes en los picaderos el sistema teatral uruguayo posee su mayor impronta en este tipo de expresión teatral institucionalizada, siendo los casos estudiados otro ejemplo de la marginalidad asociada al lenguaje callejero. Surge la necesidad, entonces, de virar el interés académico hacia este tipo de expresión teatral y de fomentar el registro y análisis de sus puestas para evitar que caigan en el olvido, dada la demostrada riqueza artística e histórica que poseen sus presentaciones, como queda expuesto en esta investigación.

Cabe observar que los directores y artistas estudiados en esta tesis, poseen una amplia trayectoria artística colmada de reconocimientos, pero que su pasaje por las expresiones de teatro callejero (a excepción del trabajo de Enrique Permuy) parece ser circunstancial. Un acercamiento más experimental asociado a la investigación del espacio no convencional en el caso de Mariana Percovich, una situación vital ligada a un momento de crisis económica del

país en el caso de Fernando Toja. Es destacable el trabajo realizado por el grupo de Teatro Sincueva, quizás la expresión que más se acercó a la continuidad sostenida de un grupo de teatro callejero, y que por ello es imprescindible seguir profundizando en su estudio y registro. También sobre el trabajo realizado por Permuy desde Polizón Teatro, con varias experiencias teatrales callejeras puntuales, pero no tan sostenidas en el tiempo, que merecen un mayor registro y análisis como grupo.

El escaso seguimiento por parte de críticos e investigadores refuerza la idea de que se trata de un lenguaje de características marginales dentro del sistema teatral y de los discursos críticos y académicos, pero que en los últimos tiempos ha generado mayor interés con la aparición de nuevas publicaciones y de grupos de investigadores que se interesan por el teatro que se desarrolla fuera de los teatros desde sus diversas formas (teatro en las cárceles, en las escuelas, en los hospitales, etc.) Este estudio se encontró con la limitación de no poder desarrollar un mapa exhaustivo de todas las posibles expresiones callejeras durante el período estudiado por la falta de registros (académicos, de prensa, audiovisuales, fotográficos, de los propios grupos), la dispersión de los grupos, la falta de continuidad de muchos de ellos, y el escaso desarrollo de análisis sobre esta actividad que ayude a definir y marcar su lugar y presencia dentro de nuestro sistema teatral como objeto de estudio. Esta investigación resulta un registro inicial, tal vez el primero que pone foco exclusivo en el teatro callejero en Uruguay, y que aporta al respecto pero que marca la necesidad de continuar ampliando sobre cada caso de estudio.

En base a los casos estudiados se puede afirmar que no existió un florecer marcado de grupos ligados al teatro de calle en el período posdictadura, una de las razones puede ser porque -como bien ha estudiado Roger Mirza en sus investigaciones (La escena bajo vigilancia. Teatro, dictadura y resistencia, 2007) el teatro realizó su resistencia desde las propias tablas durante el período de la dictadura. O quizás, como se plantea en la discusión, porque las expresiones vinculadas al Carnaval en los tablados de barrio (con su enorme historia y desarrollo, y su peso social y cultural) reúnan las posibilidades de aunar los lenguajes escénicos -de los que participan año a año muchas personas vinculadas al teatro- con la intervención de los espacios públicos y al aire libre en los diferentes barrios de Montevideo. Este punto amerita

seguir siendo profundizado con los artistas investigados para alcanzar respuestas contundentes sobre este aspecto.

Todos los casos estudiados implican un bienvenido regreso a las formas de teatro popular. Replotan en sus lenguajes a los juglares, contadores de historias, reposicionan a los géneros populares como el sainete, el drama criollo, el género gauchesco, incorporan elementos escénicos del Carnaval con el que dialogan desde su potencial popular y acercan sin duda el teatro al público. Por la elección de sus contenidos dramáticos todos los espectáculos fueron convocantes, en sus diferentes formas de acercamiento al público (ya fuera espontánea, como práctica invasora o con anuncio previo) De algún modo reposicionaron estas formas teatrales olvidadas por nuestro sistema teatral y su marcada influencia europea.

Tomando como referencia de análisis los conceptos de Carreira se pudo observar que las puestas analizadas son prácticas teatrales que dialogan con diferentes flujos ciudadanos a los que incorporan como bases dramáticas de las que se nutren, mientras devuelven al público esas tramas de manera resignificada. En ese sentido esos espacios intervenidos por el hecho teatral ya no vuelven a ser los mismos, sino que son transformados por el hecho artístico. El teatro se empodera así en todo su sentido de práctica social y cultural con un potencial de construcción y re (construcción) en el encuentro con el otro.

En ese sentido y retomando los planteos iniciales se puede confirmar que en el caso del Teatro Sincueva existió un claro aporte a la re(construcción) de un espacio social durante los últimos años de la dictadura. Su trabajo se desarrolló en el callejón de la Universidad entre 1982 y 1984, años de transición y apertura en los que la cultura vivenció un boom en varias artes. Tal vez sin una intencionalidad política por parte del grupo (aunque toda intervención teatral siempre es política) pero generando una fuerte significación en ese espacio urbano como espacio posible del encuentro. Un espacio periférico que obtuvo ese poder de estar en el margen para convocar a un público necesitado de conexión. En ese sentido resulta necesario continuar una línea de investigación más profunda sobre el trabajo de este grupo para rescatar más registros y memorias que plasmen la importancia de su trabajo en aquel contexto histórico. Fue este grupo, además, cuna de grandes artistas que al día de hoy cuentan con reconocidas trayectorias.

Años después (2002) Proyecto Feria se desarrolló como una forma del teatro de invasión en un lenguaje fuertemente callejero, estableciendo una mirada "otra" de un espacio tan popular como la feria. Existió un acercamiento y compromiso de las instituciones oficiales con este tipo de teatro marginal y fronterizo que terminó en una experiencia enriquecedora para todos sus participantes, tanto del público como de los artistas. La intervención de este flujo ciudadano ya no poseía en el 2002 el peso simbólico de una reconstrucción de la trama social posdictadura. Pero dada la cercanía con un nuevo momento de crisis económica severa el encuentro con el otro, ese ser cercano, ese vecino, a floraba la necesidad del encuentro social. En torno a las reflexiones sobre esta experiencia y su falta de apuesta y continuidad surge una nueva línea de pensamiento acerca de la falta de tradición montevideana con respecto a este tipo de teatro fronterizo, que supo ser el origen de nuestro teatro. La fuerte influencia europea del teatro de sala y la hegemonía de la institución teatral canónica no deja mucho margen de acción a un tipo de teatro que por su carácter marginal carece de legitimación.

También en 2002 y sí a consecuencia de la crisis económica Fernando Toja crea sin buscarlo el Teatro pasajero, un teatro que podemos calificar de "supervivencia" y que marcó el inicio de toda una movida de artistas "callejeros" que buscaban hacer sus números en la calle como forma posible de sustento diario. En el caso de Toja esto fue así durante varios meses. Hay aquí una construcción de un nuevo escenario urbano, una plataforma diferente. También a modo de irrupción de un flujo ciudadano con su propia dramaturgia, sus propias reglas que se ven interrumpidas por una pieza de teatro que debe adaptarse a las características de este espacio público. Podemos afirmar que la irrupción de Toja en un espacio público cuyo uso habitual se transgrede generó un nuevo espacio de encuentro con el otro y de intercambio en un contexto de crisis, generando una re(construcción) de ese espacio social normalmente anónimo.

Cabe observar que los cambios en el contexto político permitieron y fomentaron la concreción de experiencias teatrales callejeras y barriales. La llegada de la agrupación política de izquierda Frente Amplio a la Intendencia de Montevideo en 1990 bajo la gestión de Tabaré Vázquez significó el comienzo de un cambio en la línea de apoyos al teatro desde su Departamento de Cultura. Dicha agrupación continúa hasta hoy al frente de la IM y durante su

mandato se gestó el Proyecto Feria en conjunto con la Comedia Nacional y se impulsó el Programa Esquinas de la Cultura, desde el que se gestó el movimiento de Teatros Comunitarios, por ejemplo. Dicho apoyo económico del Estado a las expresiones teatrales fue analizado por Néstor Ganduglia paradójicamente como el fin del teatro barrial (movimiento entendido como antecedente para este estudio), pues la organización impuesta y gestionada desde la Institución oficial disgregó esta forma de expresión teatral de carácter under.

Es destacable el trabajo y la trayectoria del Enrique Permuy al frente del grupo Polizón Teatro. Su figura marca a un gestor y referente del teatro callejero en Montevideo y a un impulsor del estudio y la formación en este tipo de teatro. Su puesta de Ubú Rey expone la gran influencia tanto aquí como en otros países de Latinoamérica de las teorías de Eugenio Barba y el Odin Teatret, grupo responsable de fomentar el comienzo del entrenamiento actoral para el lenguaje callejero luego de su presentación de una parada callejera en Montevideo en 1986. Por otro lado su estudio, en diversos escenarios callejeros arrojan luz sobre las significancias que otorgan los espacios públicos a las puestas callejeras. Por un lado la legitimación y la presencia de la institución teatro al presentarla en la explanada del Teatro Solís, por otro el encuentro más horizontal y cercano con el público en el barrio Flor de Maroñas. Es interesante ahondar en el análisis aportado por Remedi al respecto, ya que se trata de una misma puesta con resonancias y reconstrucciones en el espacio público muy diferentes. Hay un acercamiento oficial y un interés de registro por parte de la prensa en la puesta frente al Solís, al destacar su presencia a poco de su reconstrucción. No así en el montaje realizado en un barrio periférico, cuestión que trae a la reflexión el sesgo impuesto por los propios críticos e investigadores con respecto a una forma de teatro evidentemente marginal.

Ya al final del período y casi excedido en este pero incluido por la riqueza en el análisis que aporta su modalidad, el estreno de Tejanos en 2006 marca el inicio de un movimiento que continúa hasta hoy: el trabajo de grupos de Teatro Comunitario. Esta puesta con gran impronta callejera otorgó el valor del sí se puede al trabajo amateur y colectivo entre vecinos. Su montaje significó un reencuentro con el espacio público barrial, una incorporación de sus flujos dramaturgicos y una reflexión sobre la propia historia para digerir los traumas del pasado reciente y las consecuencias de aquel período. Tejanos significó un salir y apropiarse de las

calles del propio barrio, un dar impulso a las formas de creación colectiva y a una resonada experiencia de teatro netamente popular. Una bienvenida brecha en la construcción de la esfera pública popular, práctica social y cultural gestada para y desde las clases populares.

Por el sesgo impuesto por la investigación luego del sondeo de casos se observa que ninguna de las puestas seleccionados se desarrolló en la década de los '90 (recordemos que Popol Vuh de Polizón teatro se estrenó en 1995, por ejemplo). Tal vez por la razón de que esta década es marcada por la vanguardia y por el desarrollo del trabajo en espacios no convencionales (recordamos las experiencias más estudiadas de María Dodera, Roberto Suárez, Alberto "Coco" Rivero y Mariana Percovich) Si bien los espacios no convencionales significaron un cambio notorio y una ampliación del alcance del teatro canónico, tuvo su mayor resonancia por la experimentación que generaba a nivel teatral.

En diálogo con los creadores entrevistados la mayoría coinciden en que las puestas de teatro callejero se ven teñidas por una mirada peyorativa pues dentro de estas expresiones se engloba y se confunden las presentaciones de magos, malabaristas, estatuas vivientes, prestidigitadores y otras formas de intervenciones callejeras no llevadas a cabo por actores profesionales. De algún modo la falta de legitimación muchas veces surge de la valoración de los propios artistas del teatro en todas sus áreas que hace que muy pocos se interesen por su desarrollo o se acerquen a puestas con estas características.

Este estudio dista de poseer la exhaustividad que las puestas analizadas merecen, tal vez en su pretensión de abarcar varios ejemplos con el fin de poder arrojar conclusiones sobre un estado de situación deje por el camino la profundidad que estimo necesaria. Se plantea sí arrojar algunas cuestiones que sirvan para reflexionar sobre nuestro sistema teatral nacional y para virar la mirada hacia otras formas de teatro que lo amplifican, complejizan y enriquecen. Esperemos signifique un nuevo aporte en este camino que continúa en la búsqueda de seguir registrando la tan rica historia de nuestro teatro y que posicione al teatro callejero como un nuevo objeto de estudio nada carente de interés, y que siendo un lenguaje marginal sea digno de ser atendido por los discursos críticos hegemónicos.

Luego de culminado el análisis el mayor aporte de esta investigación es la conformación

de una categorización de diferentes modalidades del teatro callejero, que reafirman su condición de concepto complejo. Se pudo observar prácticas invasoras de los flujos ciudadanos y prácticas convocadas, teatro de supervivencia en el ómnibus, teatro circulante dentro del espacio feria, teatro comunitario con apropiación de las calles del barrio como escenario, teatro callejero de grandes dimensiones, teatro callejero musical, puestas sorpresivas y negociadas, teatro callejero que generó habitabilidad del espacio por su frecuencia semanal, de creación colectiva, con convocatoria circular, semicircular, circulante o con intervención a múltiples frentes. Todas estas formas de expresión provocaron un reflote de las formas populares del teatro, un rescate de los géneros populares (juglares, contadores de historias, vuelta al sainete y el género gauchesco), un regreso al barrio y una importante reconexión de los vínculos sociales (la reafirmación de la vecindad en el teatro comunitario, la restauración del diálogo en el tiempo de la feria, por ejemplo)

8. Bibliografía

- Alfaro, Milita. *Memorias de la Bacanal. Vida y milagros del Carnaval Montevideano. 1850-1950*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- Ammann, Ana Beatriz; Barei, Silvia N. “El teatro callejero: un rescate de lo popular.” En: *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del S XX*. Instituto internacional de teoría y crítica del teatro latinoamericano. Buenos Aires: Editorial Galerna, Universidad Nacional de Córdoba, 1989. Pp.187-197
- Arias, Jorge. “Ubú por Polizonteatro en la explanada del teatro Solís”, *La República* 11/XII/2005.
- Asuaga, Carolina y Hochsztain Esther. “Impacto económico del carnaval de tablados: análisis preliminar de los efectos indirectos.” En: http://fcea.edu.uy/Jornadas_Academicas/2013. Montevideo, 2013.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. España: Alianza editorial, tercera reimpresión, 2003.
- Barbero, Martín. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gil ed, 1987.
- Barrán, José Pedro. *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. La cultura “bárbara”. El disciplinamiento*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2008.
- Bidegain, Marcela. “Teatro comunitario argentino: teatro habilitador y re-habilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos”. En revista *Stichomythia*, PP.81-88, 2011.
- Burgueño, María Esther. “El espacio no convencional en el teatro uruguayo” En: *Situación del Teatro uruguayo contemporáneo*. Roger Mirza (Ed) Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1996. Pp. 45-51.
- Caetano, Gerardo. *Democracia Postdictadura, 20 años de democracia*. Uruguay 1985-2005: miradas múltiples. Montevideo: Taurus, 2005.
- Caldarelli, Ariel. Entrevista personal. En oficina de Teatro en el aula, Anexo de la I.M, 1/10/2013.
- Carreira, André. *La ciudad como texto dramaturgico. El teatro de los sesenta en América Latina. Un diálogo con la contemporaneidad*. Roger Mirza (ed.) Montevideo: UDELAR. FHUCE. Comisión sectorial de investigaciones científicas, 2011.

- El teatro callejero en la Argentina y el Brasil democráticos de la década del '80*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2003.
- “Teatro de invasión: redefiniendo el orden de la ciudad.” En *Perspectivas Teatrales*, Osvaldo Pellettieri (Ed) Buenos Aires: Editorial Galerna, 2008. Pp. 15-24.
- “Teatro en la calle como performance invasora: ocupación de espacios y ruptura de flujos cotidianos”. En *Revista Territorio Teatral*_ www.territorioteatral.org.ar, Número 6, Octubre 2010.
- “Delimitación del concepto de teatro callejero: un aporte a la investigación” En *Revista Los Rbdomantes*. Número 1. Pp 63-80. Universidad del Salvador. Buenos Aires, 1999.
- Dacal, Enrique. *Teatro de la Libertad. Teatro callejero en la Argentina, desde el movimiento grupal de los '80*. Buenos Aires: Ediciones Madres de Plaza de Mayo, 2006.
- De Giorgi, Álvaro; Demasi, Carlos. Coord. *El retorno a la democracia. Otras miradas*. Montevideo: Editorial Fin de Siglo, 2015.
- Delgado, Leandro. *Cultura y comunicación en los 80*. Montevideo: Ed. Cuadernos de historia 13. Biblioteca Nacional, 2014.
- Diéguez, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: ATUEL, 2007.
- Dubatti, Jorge. “El teatro argentino en la postdictadura (1983-2010). Época de oro, destotalización y subjetividad”. En revista *Stichomythia*, pp. 71-80, 2011.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de cultura económica, 1981
- Fernández, Clarisa. “La transmisión de la memoria en el teatro comunitario argentino”. En revista *Question*, Vol 1, N°31, La Plata, Argentina, 2011.
- Fraser, Nancy. “Repensando la esfera pública. Una contribución a la crítica de la democracia actualmente existente.” En: Ecuador Debate, Opinión Pública, Número 46, Quito, abril 1999. Pp 139-174.
- Ganduglia, Néstor. *15 años de teatro barrial y una canción desesperada*. Montevideo: Yoea y Mfal editores, 1996.
- “La narración oral, teatro de la memoria. la cotidianeidad como escenario de lo mágico. En *El teatro fuera de los teatros. Reflexiones críticas desde el archipiélago teatral*. Remedi, Gustavo Coordinador. Montevideo, Ed: CSIC, Biblioteca Plural, 2014.

-----Entrevista personal. En FHUCE, 23/7/2014

García Rodríguez, Raúl Ernesto. "La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar." En revista Athenea Digital, Vol.13, N°2, pp.121-130, Barcelona, 2013.

Gehl, Jan. *La humanización del espacio urbano*. Barcelona: Estudios Universitarios de arquitectura. Editorial Reverté, 2006

Guerra, Fabio. "El sistema eres tú. Entrevista a Fernando Toja" En *El País Cultural* Número 706, P. 4. 16 de mayo de 2003.

Golluscio de Montoya, Eva. "Del circo colonial a los teatros ciudadanos: proceso de urbanización de la actividad dramática rioplatense." En revista Caravelle Cahiers du monde hispanique et luso-brésillien, Número 42, año 1984, pp. 141-149.

Habermas, Jürgen. *La esfera pública: Un artículo de enciclopedia*. Beacon Press, 1989, pp 231-236. Traducción de Daniel M. Giménez, para la Universidad Diego Portales.

Javier, Francisco. *La renovación del espacio escénico*. Buenos Aires: Fundación Banco de la provincia de Buenos Aires, 1981.

----- *El espacio escénico como sistema signifiante*. Buenos Aires: Editorial Leviatán, 1998.

Laborde, Gustavo. "Teatro entre frutas y verduras" En Diario El País, P.1, 1 de octubre de 2002.

Mondino, Bettina. Entrevista personal. En oficina de Teatro en el Aula, Anexo I.M, 30/7/2013.

Ochsenius, Carlos. *Práctica teatral y expresión popular en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones Paulinas, 1988.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós Comunicación, 2008.

Pellettieri, Osvaldo. *El sainete y el grotresco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2008.

----- *Teatro, memoria y ficción*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.

Percovich, Mariana. Entrevista personal. En su domicilio, Ciudad Vieja. 17/9/2013

Permuy, Enrique. Entrevista personal. Casa de los 7 vientos. 5/7/2013

- Proaño, Lola. "Teatro comunitario, belleza y utopía." En: *Teatro, memoria y ficción*. Pp.265-277. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2005.
- Rama, Ángel. *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1982.
- Remedi, Gustavo. *Murgas: el teatro de los tablados. Interpretación y crítica de la cultura nacional*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1996.
- "La escena ubicua: Hacia un nuevo modelo de "sistema teatral nacional", En *Latinamerican Theatre Review*, 2005, Pp 51-73.
- "Las bases estéticas de la ciudadanía." En *Revista Aisthesis*, Número 38. Pp 57-72. Chile, 2005.
- 2006, "Teología del Carnaval: las máscaras religiosas del teatro de los tablados (II) En: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/CarnavallIII.htm>
- "Tejanos: The Uruguayan Transition Beyond" En *Post-Authoritarian Cultures. Spain and Latin Americas Southern Cone*. Tennessee: Hispanic Issues Vol. 35. Luis Martín-Estudillo y Roberto Ampuero Editores. Editorial: Vanderbilt University Press , Nashville, Tennessee.Pp.: 99 – 121, 2008.
- "Teatro de frontera: Espacios contaminados. argumento desde la Transmodernidad." En *Teatro, memoria, identidad*. Roger Mirza Ed., Montevideo, 2009.
- "Representaciones de la ciudad. Apuntes para una crítica cultural" En *Revista Anclajes*, Pp 38-52. Instituto de investigaciones literarias y discursivas. La Pampa.
- "Repensar el teatro desde la travesía y la frontera. Del Solís a Flor de Maroñas: Ubú Rey de E. Permuy." En *Teatro XXI. Revista del GETEA*, N° 34, 2013
- "La imaginación teatral y restauración de ciudadanía. Una experiencia de teatro en la Colonia Etchepare." Congreso de LASA, Cono Sur, Santiago de Chile, 2015.
- Reyes, Carlos. "Actores, frutas y verduras" En *Semanario Búsqueda*, 10 de octubre de 2002.
- Rosenberg, Diego. *Teatro comunitario argentino*. Buenos Aires: Emergentes editorial, 2009.
- Sennett, Richard. *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- Solarich, Iván. Entrevista Personal. Bar Viejo Palermo.22/2/2013
- Thompson, John B., "La teoría de la esfera pública". En *Voces y culturas* N°10, Barcelona, 1996
- Toja, Fernando. *Teatro Pasajero*. Montevideo, 2003.

----- Entrevista personal. Teatro El Galpón. 5/9/2013

Trastoy, Beatriz. "En torno a la renovación teatral argentina de los años '80" En *Latin American Theatre Review*, Spring 1991, Pp.93.100.

Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.

Vich, Víctor. "Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista." En Alejandro Grimson (Comp) *La cultura en las crisis latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, pp 63-80, 2004.

----- *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, PUCP-Fondo editorial, 2010.

Villegas, Juan. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Minneapolis: The Prisma Institute, 1988.

9. Anexos

-Programa *Tejanos*

-Filmación extracto de *Proyecto Feria*. Realización: Fernando Domínguez. Tv Ciudad. 2003-2004

-Video de *Teatro Sincueva* en el Callejón de la Universidad, obra *Se acabaron los Otarios* (1984)

-Video de *Teatro Sincueva* en sala

-Video extracto de *Ubú Rey* en la explanada del Teatro Solís. Realización: Federico Canale Nin y Francisco Mattos. 2005

-Texto *Teatro Pasajero*, de Fernando Toja